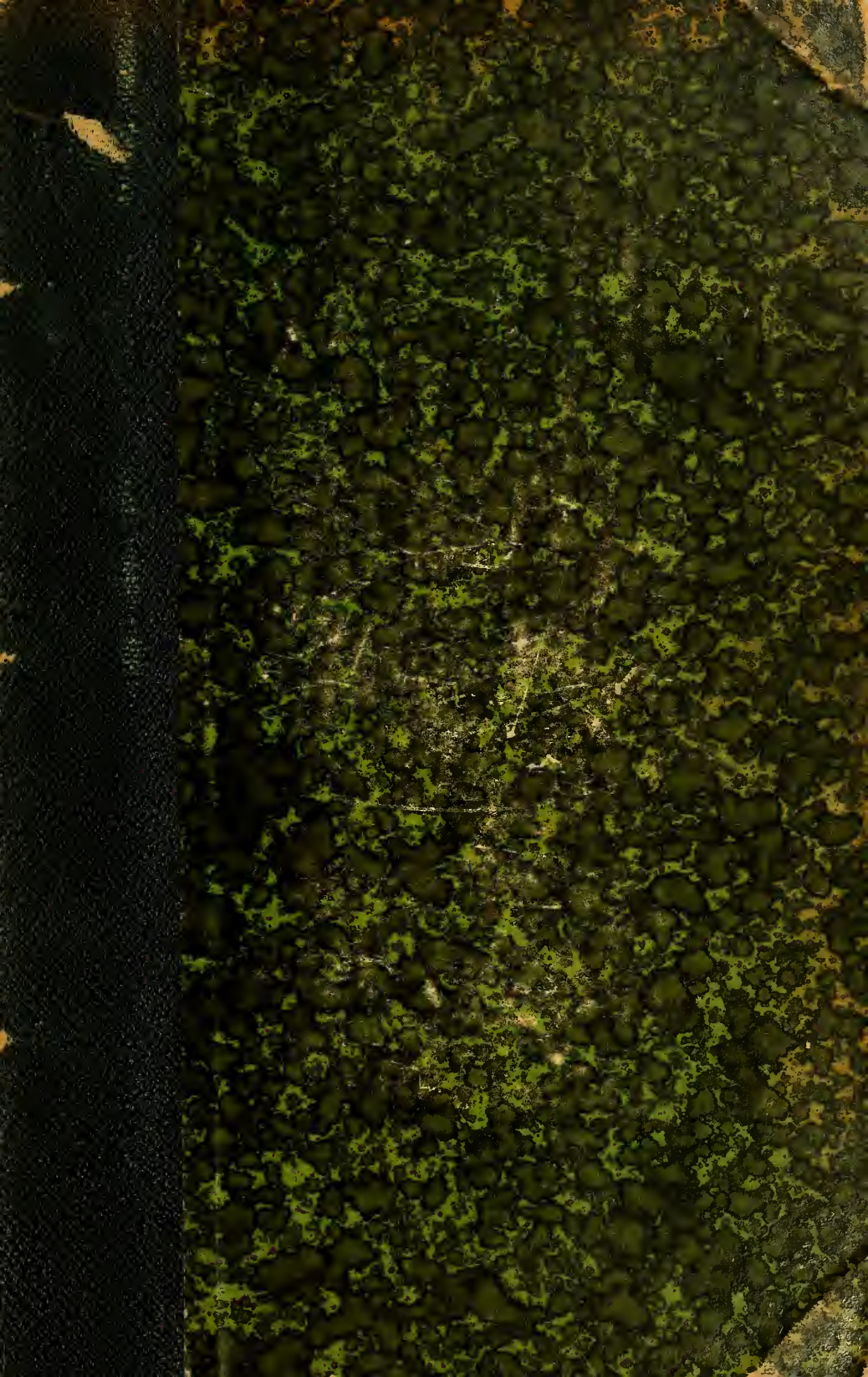
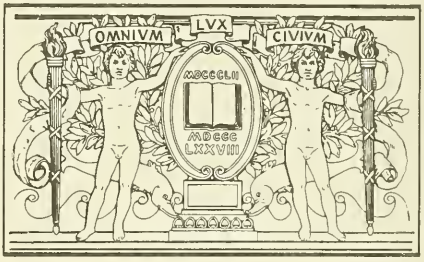




BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Public Library

http://www.archive.org/details/neuemusikalische01sche

NEUE
MUSIKALISCHE THEORIEN UND PHANTASIEN

VON

EINEM KÜNSTLER

ERSTER BAND: HARMONIELEHRE

312

STUTTGART UND BERLIN 1906
J. G. COTTA'SCHE BUCHHANDLUNG NACHFOLGER

Neue Musikalische Theorien und Phantasien

I

NEUE

MUSIKALISCHE THEORIEN UND PHANTASIEN

VON

EINEM KÜNSTLER

[Heinrich Schenker

4046.24
Band

ERSTER BAND: HARMONIELEHRE

812

STUTTGART UND BERLIN 1906
J. G. COTTA'SCHE BUCHHANDLUNG NACHFOLGER

~~*4046.242~~
~~Bd. 1 Co~~

~~*MT40~~
~~.S35~~
~~Bd. 1~~
~~Copy 2~~

~~*MT40~~
~~.S35~~
~~Bd. 1~~

MT40
.S29N
Bd. 1

Alle Rechte vorbehalten

Jan. 12, 1907
71

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Vorwort

Vorliegende Arbeit ist der Versuch, eine Brücke — eine wirkliche und praktikable Brücke von der Komposition zur Theorie zu schaffen, zum Unterschied von jenen theoretischen Arbeiten anderer Autoren, die ihre Theorien ganz abseits von der Kunst, gleichsam um ihrer selbst willen, vortragen. Ist dieses Ziel edel und erstrebenswert und der Weg im ganzen richtig gewählt, dann wird das Werk am besten selbst für sich sprechen und es werden die Vorzüge auch ohne das Präludium einer weitläufigen Vorrede deutlich hervortreten. Über einige Punkte indes glaube ich hier eine Erklärung geben zu müssen.

Aus der in § 90 ff. vorgetragenen Kritik der bisherigen Lehrmethode folgt erstens, daß jegliche Stimmführungsaufgaben, wie sie bisher in den Lehrbüchern der Harmonie als Hauptstoff fungierten, aus der Harmonielehre in die Kontrapunktslehre verwiesen werden mußten, und zweitens daß ich daher die Scheidung zwischen dem theoretischen und praktischen Teil unmöglich so beibehalten konnte, als sie sonst üblich ist. Stellt sich mir nämlich, im Gegensatz zur Lehre vom Kontrapunkt, die Lehre von der Harmonie im ganzen als eine bloß geistige Welt dar, als eine Welt von ideell treibenden Kräften, seien es natur- oder kunstgeborene, so mußte die Scheidung — sofern sie in einer so abstrakten

Materie überhaupt noch gemacht werden sollte — derart durchgeführt werden, daß zum theoretischen Teil das bloß gleichsam Topographische der Materie: also Systeme, Intervalle, Drei- und Mehrklänge u. s. w., dagegen zum praktischen Teil das wirklich Funktionelle, das Treibende der musikalischen Urideen: nämlich Stufengang, Chromatisierung und Modulation etc. gezählt werden.

Besonderen Wert glaubte ich auf die biologischen Momente im Leben der Töne durchgängig legen zu sollen. Möchte man sich endlich doch mit dem Gedanken befreunden, daß die Töne wirkliches Eigenleben haben, das in seiner Animalität vom Künstler unabhängiger erscheint, als man es sich anzunehmen getraute!

Dieser hohen Auffassung vom Eigenleben der Töne in der Wirklichkeit der Kunstwerke konnte ich nur dadurch gerecht werden, daß ich alle in Worte abgezogenen Kunsterfahrungen oder Lehrsätze stets durch lebendige, und nur durch lebendige Beispiele aus den Meistern selbst zu illustrieren suchte.

An einigen Stellen dieses Buches (§ 84 u. a.) wird auf eine in Vorbereitung befindliche neue Kontrapunktlehre verwiesen. Eine logische und natürliche Disposition des gesamten Stoffes, auch der historische Umstand, daß die Praxis des Kontrapunkts älteren Datums ist, als die der Stufen, namentlich aber meine eigene hier zum Ausdruck kommende Auffassung hätten es wohl erfordert, daß ich vor allem die Lehre von der praktischen Stimmführung und erst dann die abstraktere Harmonielehre darbiete. Gleichwohl hielt ich es zur Zeit für angemessener und nützlicher, mit der Harmonielehre den Anfang zu machen, weil die hier beobachteten Zustände mir selbst eine noch so kurze Verzögerung der An-

bahnung eines Reformprozesses nicht ratsam erscheinen ließen. Aus demselben Grunde werde ich auch nicht unterlassen, noch vor der Publizierung meiner „Psychologie des Kontrapunktes" zur Bekräftigung und Nutzbarmachung der vorliegenden Harmonielehre eine Supplementschrift unter dem Titel: „Über den Niedergang der Kompositionskunst, — eine technisch-kritische Untersuchung" zu veröffentlichen.

Schließlich noch eine kurze Bemerkung über die von mir in § 9 abgelehnte Erklärung des Molldreiklanges aus der Theorie der Untertonreihe. Gerade die von Riemann endlich und mit vollstem Recht gezogene Konsequenz dieser Theorie, daß beim Molldreiklang der Grundton nun wirklich oben, die Quint dagegen unten anzunehmen sei, erweist erst recht ihre Unhaltbarkeit. Denn hat die Theorie die Kunst, wie sie geworden und wie sie ist, zu erläutern, und nicht umgekehrt, so hat sie wohl die Tatsache zu respektieren, daß die Künstler von jeher den Stufengang prinzipiell nur auf Grundtöne der Tiefe basiert und diesen mit gleicher Verve überall durchgeführt haben, ohne Rücksicht auf die Erscheinung des Molldreiklanges an sich, und zwar wie im Dur-, so im Mollsystem. Dieses Argument, als ein rein künstlerisches, müßte selbst dann als stichhaltig erkannt werden, wenn das akustische Phänomen der Untertonreihe sicherer erwiesen wäre, als es heute tatsächlich erscheint. Schließlich spitzt sich das Problem also dahin zu, ob es angesichts dessen, daß der Molldreiklang mindestens mit zwei Elementen, mit Grundton und Quint, der Obertonreihe zunächst ja durchaus nicht widerspricht und daß seine Behandlung in psychologisch künstlerischer Hinsicht der des Durdreiklanges parallel läuft, der ja wieder auf die Obertonreihe gegründet ist, ob nun angesichts so notwendig entscheiden-

der Umstände es ratsam sei, den Molldreiklang aus einer so sicheren Auffassung herauszurücken und ihn, bloß wegen der kleinen Terz allein, in eine um so viel zweifelhaftere Auffassung der „Untertonreihe“ zu drängen, wo doch gar alle drei Elemente auf den schwankenden Boden einer Hypothese geraten und überdies die neue Auffassung des Grundtones in der Höhe den Instinkten und der Praxis der Künstler in Bezug auf den Stufengang so sehr widerspricht.

Der Verfasser.

Inhalt

I. Theoretischer Teil

1. Abschnitt. Systeme, ihre Begründung und ihre Differenzierung in Bezug auf Lage und Reinheit

Erstes Hauptstück. Begründung der Systeme

Seite

1. Kapitel. **Das natürliche System (Dur)** 3
§ 1. Musik und Natur 3
§ 2. Motiv als einzige Ideenassoziation der Musik . . . 4
§ 3. Kunstwerdung der Musik 4
§ 4. Wiederholung als Prinzip des Motivs 4
§ 5. Wiederholung als Prinzip der Form 10
§ 6. Das Biologische in den Formen 19
§ 7. Aufhebung des Parallelismus als Ausnahmszustand . 21
§ 8. Das Problem der Systembildung in der Musik . . . 32
§ 9. Die Obertonreihe und die gangbaren Rückschlüsse aus derselben auf das System 34
§ 10. Kritik und Widerlegung dieser Rückschlüsse . . . 35
§ 11. Fünf als letztes Teilungsprinzip für unser System erkannt 37
§ 12. Der Vorrang der Quint 39
§ 13. Der Durdreiklang in der Natur und im System . . 39
§ 14. Der Vorrang der quintalen Beziehung unter den Tönen aus dem Vorrang der Quint deduziert . . . 42
§ 15. Widersprüche zwischen Grundtonhaftigkeit und gegenseitiger Beziehung von Tönen 43
§ 16. Inversion als Gegenstück zur Entwicklung 44
§ 17. Die Entdeckung der Unterquint als Folge der Inversion und ihre Aufnahme in das System 51
§ 18. Endgültige Lösung der Widersprüche und Begründung des Systems 54
§ 19. Erläuterungen zu einigen Elementen des Systems . 55
2. Kapitel. **Das künstliche System (Moll)** 59
§ 20. Identität unseres Moll mit dem alten äolischen System 59
§ 21. Die quintale Ordnung in Moll — künstlich . . . 61
§ 22. Gegensätzlichkeit zu Dur 63

Seite

§ 23. Melodische und motivische Gründe dieser künstlichen Gegensätzlichkeit 64
§ 24. Das künstliche System als Erhöhung der Natur charakterisiert 66
§ 25. Das Moll bei Naturvölkern kein Beweis gegen dessen Künstlichkeit 67

3. Kapitel. **Die übrigen Systeme (Kirchentonarten)** . . . 70
§ 26. Die Kirchentonarten — vom Standpunkt der motivischen Bedürfnisse mangelhaft 70
§ 27. Das Gravitieren der übrigen Systeme zu Dur und Moll 73
§ 28. Bedeutung der Kirchentonarten als theoretische Experimente für die praktische Kunst 75
§ 29. Unabhängigkeit großer Talente von der Mangelhaftigkeit solcher Theorien 76
§ 30. Ursachen der lang andauernden Geltung und des schließlichen Unterganges der Kirchentonarten . . 89

Zweites Hauptstück. **Differenzierung der Systeme in Bezug auf Lage und Reinheit**

1. Kapitel. **Transpositionen** 98
§ 31. Das quintale Prinzip der Transposition 98
§ 32. Erhöhung und Erniedrigung (♯ und ♭) 98
§ 33. Das Korrespondieren der Quintenordnung mit der ♯- und ♭-Ordnung 99
§ 34. Doppelkreuze und Doppel-Bee 100
§ 35. Transpositionen in den Kirchentonarten 103
§ 36. Die gleichschwebende Temperatur 105
§ 37. Die Ausnahmslosigkeit der Transpositionsmethode als Beweis gegen die gangbare Molltheorie 105

2. Kapitel. **Mischungen** 106
§ 38. Biologische Begründung des Mischungsprinzips . . 106
§ 39. Die möglichen Beziehungen eines Tones in allen alten Systemen 107
§ 40. Mischung von Dur und Moll als Ersatz der alten Systeme 108
§ 41. Die sechs möglichen Mischungsergebnisse 109
§ 42. Die erste Reihe: die sogenannte „Melodische Tonart“ 110
§ 43. Die zweite Reihe 112
§ 44. Die dritte Reihe: das alte mixolydische System . 112
§ 45. Die vierte Reihe: das sogenannnte „harmonische Mollsystem“ 113
§ 46. Die fünfte Reihe: das alte dorische System . . . 115

Seite

§ 47. Die sechste Reihe 116
§ 48. Wertung unserer Mischungslehre für das Verständnis der Kunst 116
§ 49. Unabhängigkeit des Mischungscharakters von der Zeit 119
§ 50. Die zweite phrygische Stufe in Moll 143
§ 51. Das alte lydische System nach wie vor unbrauchbar 149
§ 52. Weittragende Bedeutung des Mischungsprinzips . . 150

---

2. Abschnitt. Die Lehre von den Intervallen und Harmonien

Erstes Hauptstück. Die Lehre von den Intervallen

1. Kapitel. **Konstruktion der Intervalle** 151
§ 53. Bedeutung des Intervalles in der Generalbaßepoche 151
§ 54. Die veränderten Verhältnisse ergeben die Notwendigkeit einer Korrektur dieses historischen Begriffes . 153
§ 55. Harmoniefähigkeit als die begriffliche Voraussetzung des modernen Intervalles 155
§ 56. Die Zahl der modernen Intervalle ist unwandelbar . 156
§ 57. Ursprung der Intervalle 157
§ 58. Die Zahl der Intervalle in der Durdiatonie . . . 157
§ 59. Ausschluß anderer Intervalle aus der reinen Diatonie 158
§ 60. Die gleiche Zahl der Intervalle in der Molldiatonie 158
§ 61. Intervalle aus der Mischung 159
§ 62. Gesamtzahl der aus diesen Quellen geschöpften Intervalle 160
§ 63. Wert der hier gegebenen Ableitungsmethode der Intervalle 161

2. Kapitel. **Modulatorische Bedeutung der Intervalle** . . 162
§ 64. Sitz der Stufen 162
§ 65. Ein- und Mehrdeutigkeit von Intervallen 164
§ 66. Rückschluß aus dem Sitz des Intervalls auf die Tonart 164
§ 67. Der doppelte Rückschluß auf Tonarten aus der Stufenbedeutung der beiden Diatonien 168
§ 68. Der Rückschluß auf die Tonart aus Mischungsintervallen 171
§ 69. Die Mehrdeutigkeit der Intervalle als Quelle der Modulation 172
§ 70. Der Unterschied im Gebrauch der ein- und mehrdeutigen Intervalle 172
§ 71. Die Mechanik des Umdeutens in ihrer Bedeutung für die Form im Großen 173

Seite

3. Kapitel. **Umkehrung der Intervalle** 173
§ 72. Umkehrung der Intervalle 173

4. Kapitel. **Einteilung der Intervalle** 174
§ 73. Konsonanzen und Dissonanzen 174
§ 74. Vollkommene und unvollkommene Konsonanzen . . 175
§ 75. Die reine Quart im Speziellen 176

Zweites Hauptstück. **Die Lehre von der Stufe.**

1. Kapitel. **Stufe und Harmonielehre** 176
§ 76. Das Realwerden des Dreiklangs 176
§ 77. Die daraus folgende Überfülle und die drohende Verwirrung der Beziehungen 180
§ 78. Das Orientierungsmittel der Stufe und deren Verschiedenheit vom Dreiklang 181
§ 79. Indizien zum Erkennen der Stufe 184
§ 80. Unabhängigkeit des Stufencharakters von der Zeitdauer 196
§ 81. Zusammenfassende Charakterisierung der Stufe . . 197
§ 82. Verwandtschaft des Stufenganges mit dem Quintengange und den Modifikationen des letzteren . . . 197
§ 83. Stufe als Wahrzeichen der Harmonielehre 198

2. Kapitel. **Stufe und Kontrapunkt** 198
§ 84. Abwesenheit der Stufe im strengen Satz 198
§ 85. Das stufenlose kontrapunktische Stimmführungsprinzip auch im freien Satz 199
§ 86. Erweiterung der Stimmführungsfreiheit (im freien Satz) auf Grund der Stufe 201
§ 87. Physiognomie des strengen Satzes aus der Stufenlosigkeit erklärt 201
§ 88. Physiognomie des freien Satzes aus der Stufe erklärt 203
§ 89. Pflicht zur Stufe in der Komposition 219

3. Kapitel. **Kritik der bisherigen Lehrmethode mit Rücksicht auf unsere Lehre von der Stufe** 223
§ 90. Vermengung und Verwirrung der Harmonie- und Kontrapunktslehre durch Mißverstand der Stufe herbeigeführt 223
§ 91. Pädagogische Mißerfolge in unserer Zeit als Konsequenzen dieser Verwirrung 228
§ 92. Berechtigung der Lehre von Akkordverbindungen in der Generalbaßepoche 230

Drittes Hauptstück. **Die Lehre von den Dreiklängen**

Seite

1. Kapitel. **Einteilung der Dreiklänge** 236
§ 93. Einteilung nach der Quint 236
§ 94. Einteilung nach der Terz 236
§ 95. Die drei Typen der Dreiklänge in den Diatonien . 237
§ 96. Der übermäßige Dreiklang aus der Mischung gewonnen 238
2. Kapitel. **Modulatorische Bedeutung der Dreiklänge** . . 238
§ 97. Modulatorische Bedeutung der Dreiklänge 238
3. Kapitel. **Umkehrung der Dreiklänge** 240
§ 98. Sext- und Quartsextakkord 240

Viertes Hauptstück. **Die Lehre von den Vierklängen**

1. Kapitel. **Das Wesen des Vierklangs** 242
§ 99. Die Entstehung des Vierklangs 242
2. Kapitel. **Einteilung der Vierklänge** 243
§ 100. Einteilung nach dem Typus des tieferen Dreiklangs 243
§ 101. Unterteilung nach der Sept 244
§ 102. Die vier diatonisch möglichen Typen von Vierklängen 244
§ 103. Weitere drei Typen aus der Mischung 244
§ 104. Übersicht aller möglichen Vierklänge 245
3. Kapitel. **Modulatorische Bedeutung der Vierklänge** . . 245
§ 105. Modulatorische Bedeutung der Vierklänge 245
4. Kapitel. **Umkehrung der Vierklänge** 248
§ 106. Umkehrung der Vierklänge 248

Fünftes Hauptstück. **Von den angeblichen Fünf- und Mehrklängen**

1. Kapitel. **Der angebliche Dominantnonenakkord** . . . 249
§ 107. Die Anomalien bei der üblichen Auffassung des Fünfklanges 249
§ 108. Die Verwandtschaft aller eindeutigen Akkorde als Ursache dieses Mißverständnisses 250
§ 109. Die Möglichkeit der Gewinnung einer geeigneteren Stufe aus dieser Verwandtschaft 251
§ 110. Abweisung des Fünfklanges wegen des durchgehenden Charakters 258
§ 111. Abweisung des Fünfklanges wegen eines Chromatisierungsprozesses 265
2. Kapitel. **Die übrigen Mehrklänge** 266
§ 112. Keine Nonenakkorde auf den übrigen Stufen . . . 266
§ 113. Zurückweisung des Intervalles der None 268
§ 114. Abweisung der noch mehr gesteigerten Akkordbildungen 268

II. Praktischer Teil

1. Abschnitt. Die Lehre von der Bewegung und Folge der Stufen

Erstes Hauptstück. Von der Psychologie des Inhalts und des Stufenganges

Seite

1. Kapitel. **Stufe und Inhalt** 281
§ 115. Das Motiv als Dolmetsch des harmonischen Begriffes 281
§ 116. Die Notwendigkeit des Auskomponierens harmonischer Begriffe 282
§ 117. Wie der Inhalt aus der Harmonie entsteht . . . 282

2. Kapitel. **Von den Arten der Inhaltsschlüsse** 285
§ 118. Vordersatz und Nachsatz 285
§ 119. Der Ganzschluß 287
§ 120. Der Halbschluß 290
§ 121. Der Trugschluß 293
§ 122. Der Plagalschluß 296
§ 123. Andere Schlüsse 297
§ 124. Von einigen Modifikationen in den Schlüssen . . 306

3. Kapitel. **Von den Arten des Stufenganges** 311
§ 125. Die quintalen Schritte 311
§ 126. Die Terzschritte 314
§ 127. Die Sekundschritte 315
§ 128. Übersicht sämtlicher Stufengänge 318

4. Kapitel. **Von der Form im Großen** 319
§ 129. Das Entstehen von Gedankengruppen 319
§ 130. Die Technik des cyklischen Satzes 326
§ 131. Von der Analogie des Stufenganges im großen Formkomplex 327
§ 132. Steigerung des plastischen Eindruckes durch geordneten Stufengang im Großen 331

Zweites Hauptstück. Von der Psychologie der Chromatik und der Alteration

1. Kapitel **Werttheorie der Stufen** 332
§ 133. Der natürliche Drang zum Tonikawert 332
§ 134. Die Tonikasucht und der Schluß auf die Tonart . 334
§ 135. Von der Vorsicht im Schluß auf die Tonart aus dem Anfang 336

Seite

2. Kapitel. **Chromatisierungs-(Tonikalisierungs-)prozesse** . 337
§ 136. Der Begriff der Tonikalisierung und der Chromatik 337
§ 137. Unmittelbare Tonikalisierung 338
§ 138. Mittelbare Tonikalisierung 343
§ 139. Die Tonikalisierung bei fallenden Quinten . . . 344
§ 140. Übersicht aller Tonikalisierungsformen bei den Quinten 346
§ 141. Die Tonikalisierung bei fallenden Terzen 352
§ 142. Die Tonikalisierung bei steigenden Sekunden . . 356
§ 143. Trugschlußchromatisierung bei steigender Sekund . 359
§ 144. Miniaturtonikalisierung einzelner Töne 362
§ 145. Der Tonikalisierungsprozeß als Interpret der zweiten phrygischen Stufe 364
3. Kapitel. **Alteration als Abart des Tonikalisierungsprozesses** 366
§ 146. Die Entstehung einer alterierten Erscheinung . . 366
§ 147. Verminderte Terz und übermäßige Sext als Kennzeichen der Alteration 369
§ 148. Endgültige Vervollständigung der Intervallenzahl durch die Alteration 369
§ 149. Übersicht sämtlicher eindeutigen Erscheinungen im alterierten Zustand 370
§ 150. Die Alteration in den gangbaren Lehrbüchern . . 371
§ 151. Die modulatorische Bedeutung der alterierten Erscheinungen 371
§ 152. Die Psychologie der Alteration 372
§ 153. Psychologie der Lage des für die Alteration entscheidenden Intervalls 374
§ 154. Die Vertretung der gewöhnlichen Tonikalisierungsmittel durch alterierte Erscheinungen 378
4. Kapitel. **Die Beziehungen zwischen Chromatik und Diatonie** 379
§ 155. Chromatik zugleich im Dienste der Natur und der Diatonie 379
§ 156. Über das zulässige Maß im Chromatisieren . . . 381
§ 157. Von der Vorsicht im Schluß auf Stufe und Tonart wegen einer möglichen Chromatik 382
§ 158. Chromatik im Dienste der cyklischen Technik . . 386
§ 159. Die Dauer des chromatischen Zustandes hebt die Diatonie nicht auf 388
§ 160. Übersicht der chromatischen Scheintonarten in der Diatonie 394
§ 161. Von den Fällen wirklicher Modulation 396
§ 162. Von der üblichen Chromatisierung in den Kadenzen 398

Drittes Hauptstück. **Von einigen Begleitphänomenen der Stufen im freien Satz**

Seite

1. Kapitel. **Antizipation** 399
§ 163. Begriff der Antizipation 399
§ 164. Die Formen der Antizipationsphänomene 401
2. Kapitel. **Vorhalt** 406
§ 165. Begriff des Vorhaltes 406
§ 166. Die Formen der Vorhaltsphänomene 407
3. Kapitel. **Wechselnote** 409
§ 167. Begriff der Wechselnote 409
§ 168. Unterschied von Wechselnote und Vorhalt . . . 410
4. Kapitel. **Orgelpunkt** 411
§ 169. Begriff des Orgelpunkts 411
§ 170. Psychologie des Gebrauchs von Orgelpunkten . . 415

---

2. Abschnitt. **Die Lehre von der Folge der Tonarten**

Erstes Hauptstück. **Die Lehre von der Modulation**

1. Kapitel. **Modulation durch Umdeutung** 423
§ 171. Begriff und Arten der Modulation 423
§ 172. Das Wesen der Modulation durch Umdeutung . . 423
§ 173. Über den Einsetzungsmoment der Umdeutung . . 425
§ 174. Die eindeutigen Akkorde als vorzügliches Modulationsmittel 427
§ 175. Die Mischung der Systeme — kein Hindernis der Umdeutung 428
§ 176. Auch das Chroma — kein Hindernis der Umdeutung 431
2. Kapitel. **Modulation durch Chromatik** 436
§ 177. Begriff der Modulation durch Chromatik 436
§ 178. Unterschied zwischen der chromatischen und der lautlosen von einem Chroma affizierten Modulation 440
3. Kapitel. **Modulation durch Enharmonik** 441
§ 179. Das Wesen der Modulation durch Enharmonik . . 441
§ 180. Die vier enharmonischen Verwechslungen des verminderten Septakkords 444

Zweites Hauptstück. **Die Lehre vom Modulieren und Prädulieren**

§ 181. Kritik der bisherigen Lehrmethode 445
§ 182. Das wahre Wesen und Ziel dieser Aufgabe . . . 447

Namen- und Zitatenregister 453

I

Theoretischer Teil

I. Abschnitt

Systeme, ihre Begründung und ihre Differenzierung in Bezug auf Lage und Reinheit

---

Erstes Hauptstück

Begründung der Systeme

1. Kapitel

Das natürliche System

§ 1

Musik und Natur

Alle Künste, die Musik ausgenommen, sind im Grunde nur Ideenassoziationen der Natur und der Wirklichkeit, allerdings große und weltumspannende Ideenassoziationen. Allemal ist die Natur Vorbild, die Kunst deren Nachbild, sei es in Wort, Farbe oder Form. Wir wissen sofort, welchen Teil der Natur das Wort, welchen die Farbe und welchen das plastische Werk bedeutet. Anders in der Musik. Hier fehlt von Haus aus jede derartige unzweideutige Assoziation zur Natur hinüber. Dieser Mangel allein ist wohl der einzige Grund, weshalb die Musik bei Naturvölkern nicht über ein primitives Stadium hinausgelangen kann. Ich möchte sogar allen Überlieferungen und Geschichtsnotizen entgegen behaupten, daß ebensowenig je die griechische Musik schon wirklich Kunst gewesen; daß sie nur, weil sie eben erst in den Anfängen war, so laut- und spurlos verschwinden konnte, während alle übrigen Künste des griechischen Volkes uns bis auf den heutigen Tag als Vorbilder erhalten geblieben sind. Offenbar kann ohne Zuhilfenahme von Ideenassoziationen keine menschliche Tätigkeit sich entfalten, sei es Fassungs-, sei es Schöpfungskraft.

§ 2

Motiv als einzige Ideenassoziation der Musik

Woher aber sollte die Musik die nötigen Ideenassoziationen nehmen, da die Natur selbst sich ihr verweigert hat? In der Tat nahm die Beschaffung des Materials an Ideenassoziationen unter unerhörten Schwierigkeiten eine ganze Welt von Experimenten und viele Jahrhunderte in Anspruch. Endlich wurde auch die Ideenassoziation der Musik entdeckt: es war das Motiv.

Das Motiv und nur dieses allein ist die einzige Ideenassoziation überhaupt, die die Musik aufweist. Sie ist die erste grundlegende und vor allem eingeborene Assoziation. Das Motiv ist solcherart berufen, der Musik das zu ersetzen, was den anderen Künsten zum Segen geworden, nämlich die ewige und gewaltige Ideenassoziation der Natur.

§ 3

Kunstwerdung der Musik

Erst mit der Entdeckung und Einführung des Motivs ist die Musik wirkliche Kunst geworden. So in sich selbst erstarkt und gefestigt, im ruhigen Besitz eines unwandelbaren, nicht mehr zu verlierenden Prinzips, konnte sie alle jene externen Assoziationen, die sie auch schon vorher für kurze Momente zu befruchten vermochten, wie z. B. die des Wortes oder des Tanzes, nunmehr in die zweite Linie stellen. Auf diese Art war sie endlich befähigt, auch ohne Vorbild der Natur, bloß mit Hilfe des Motivs, Kunst zu sein, ohne indessen Anregungen anderer Art zu entbehren, die ihr die Assoziationen der Natur gleichsam aus zweiter Hand vermittelten*).

§ 4

Wiederholung als Prinzip des Motivs

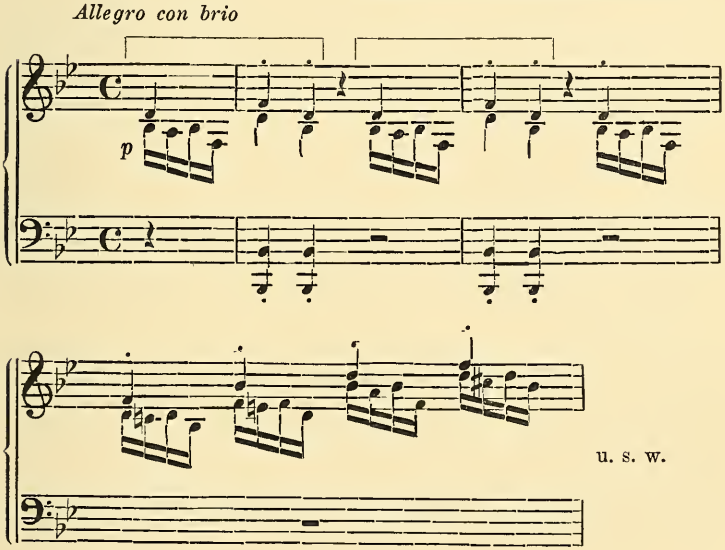
Motiv ist eine Tonreihe, die zur Wiederholung gelangt. Jede Reihe von Tönen kann Motiv werden, jedoch ist sie als solches erst dann anzuerkennen, wenn die Wiederholung unmittelbar folgt. Solange aber die sofortige Wiederholung fehlt, ist die Reihe, selbst wenn sie nachträglich

*) Wie sich die sekundäre Natur dieser externen Assoziationen in der Musik, namentlich in der Programmmusik, äußert, davon wird noch an anderer Stelle gehandelt werden.

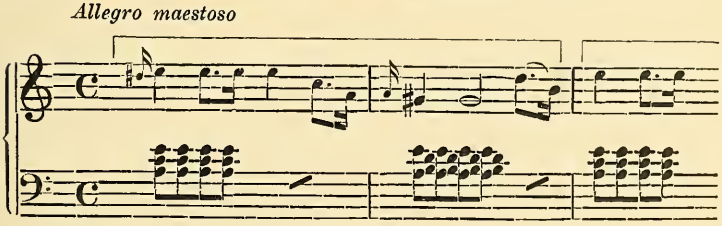
irgendwo im Kunstwerk zum Range eines Motivs erhoben wird, vorläufig nur als unselbständiger Bestandteil eines höheren Ganzen zu betrachten.

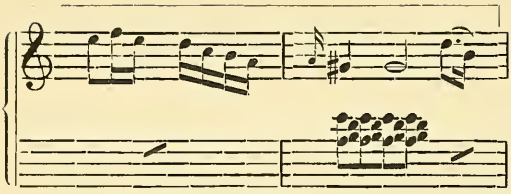
Erst die Wiederholung vermag eine Reihe von Tönen zu etwas Bestimmtem zu erheben, erst sie vermag zu erläutern, wer die Reihe ist und was sie will; eigentlich also ist es die Wiederholung, welche der ursprünglichen Reihe denselben Dienst leistet, wie die erwähnten Ideenassoziationen der Natur den Schöpfungen der anderen Künste. (Siehe Beispiel Nr. 1 und Nr. 2.)

1] Beethoven, Klaviersonate Op. 22.



2] Mozart, Klaviersonate A-moll, Köch-V. Nr. 310.





Wie sich der Mensch im Menschen, der Baum im Baume, kurz jede Kreatur in ihresgleichen — und nur in ihresgleichen — wiederholt, wodurch erst der Begriff des Menschen, des Baumes u. s. w. sich bildet, so wird die musikalische Reihe, erst wenn sie sich in der Reihe wiederholt, zu einem Individuum in der Tonwelt. Und wie in aller Natur, so offenbart sich auch in der Musik der Trieb der Fortpflanzung, durch welchen eben jene Wiederholung in Szene gesetzt wird.

Man gewöhne sich endlich, den Tönen wie Kreaturen ins Auge zu sehen; man gewöhne sich, in ihnen biologische Triebe anzunehmen, wie sie den Lebewesen innewohnen. Haben wir doch schon hier vor uns eine Gleichung:

In der Natur: Fortpflanzungstrieb — Wiederholung — individuelle Art;

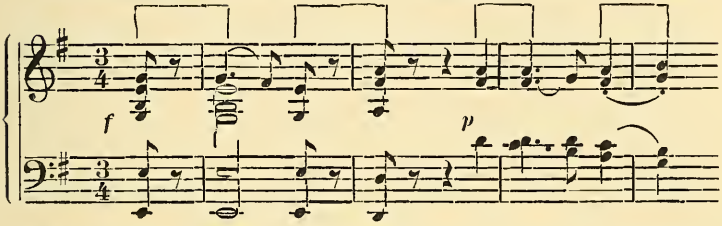
in der Tonwelt ganz so: Fortpflanzungstrieb — Wiederholung — individuelles Motiv.

Freilich braucht dieses musikalische Gleichnis, als welches die Wiederholung sich darstellt, nicht immer eine sklavische, eine allergenaueste zu sein, auch freiere Wiederholungen und Nachahmungen, die auch mannigfache, kleine Kontraste in sich schließen, heben die Wunderwirkung der Assoziation noch immer nicht auf.

Schließlich wäre noch beiläufig zu bemerken, daß die Musik sich nicht nur im melodischen, sondern auch in ihren übrigen Elementen (wie z. B. im Rhythmus, in der Harmonie etc.) der assoziativen Wirkung der mehr oder minder genauen Wiederholung bedient, um die mannigfachen Erscheinungen individuell abzugrenzen.

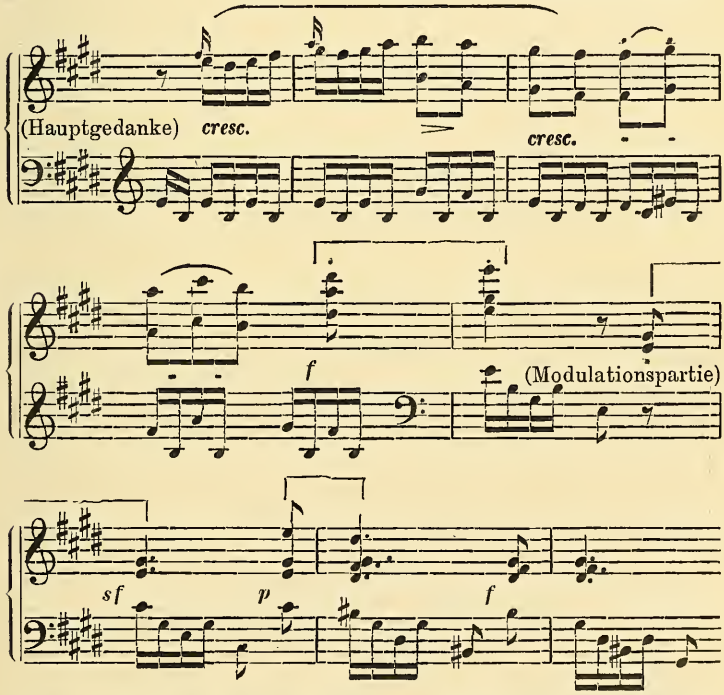
3] Beethoven, Klaviersonate Op. 90, erster Satz.

Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck



u. s. w. Wie man sieht, stellt der Auftakt zum ersten Takte (Inhalt der ersten Klammer) ein ♪ mit nachfolgender Achtelpause. Unter der zweiten Klammer wiederholt sich der Auftakt zwar zunächst noch unverändert, unter der dritten und vierten Klammer jedoch enthält er Konstraste: aus dem ♪ wird ein volles ♩, im letzten Falle sogar ein Viertel mit Portamento.

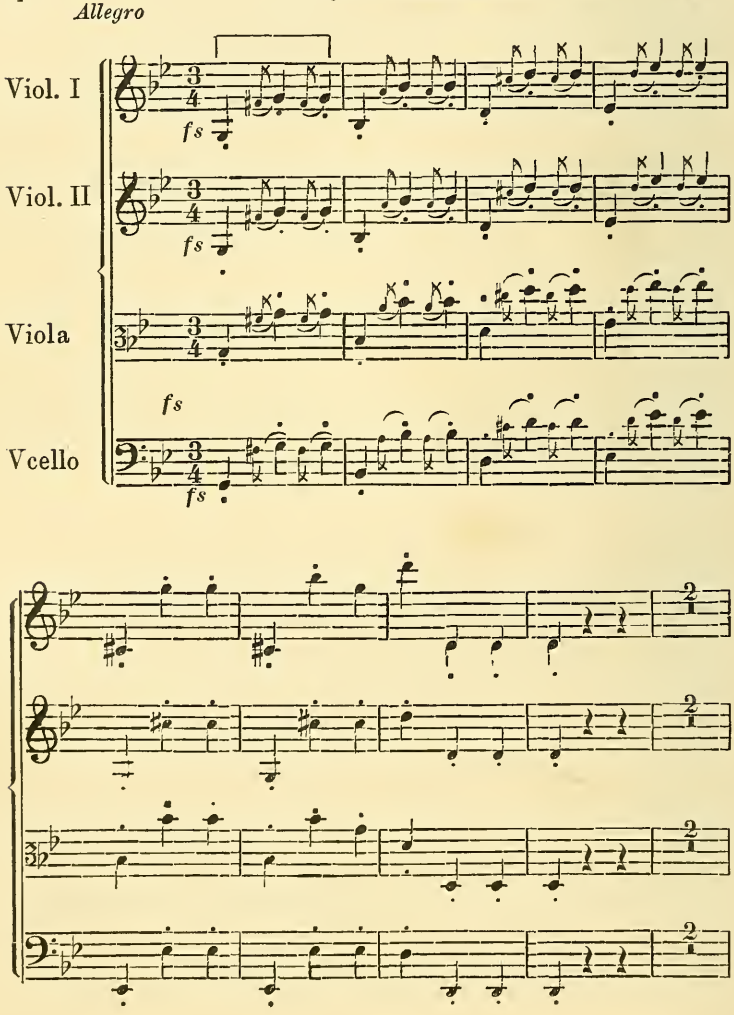
4] Beethoven, daselbst, letzter Satz.

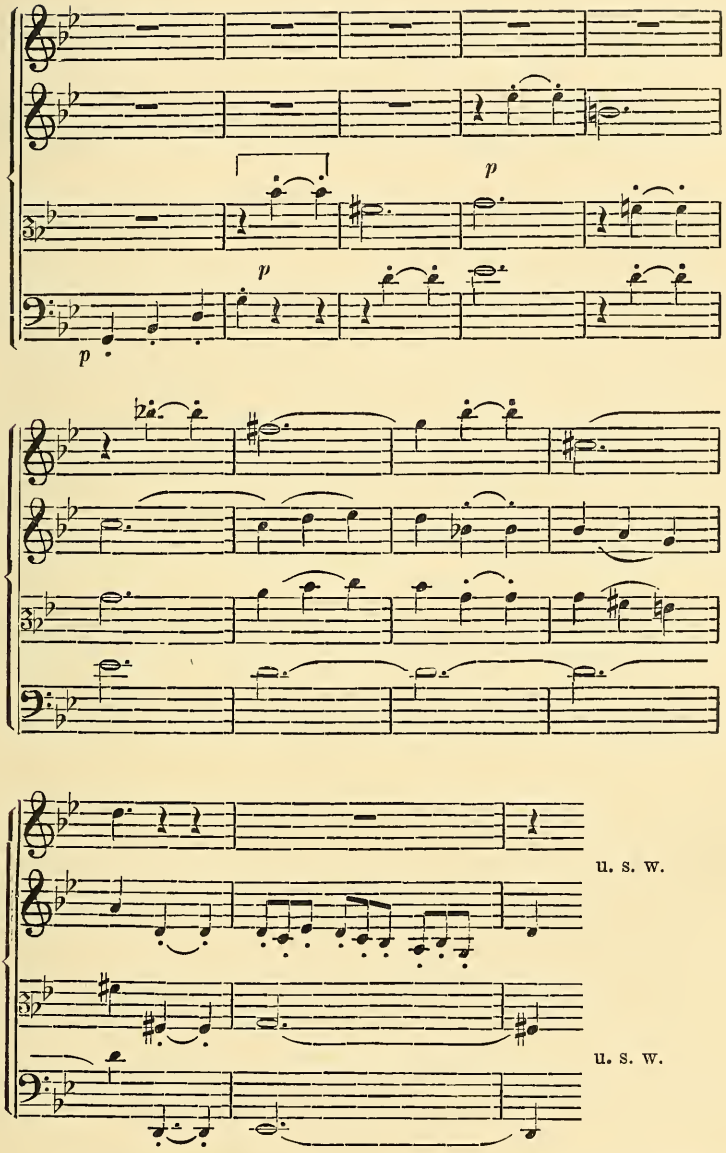


u. s. w. Hier ist wohl am deutlichsten zu erkennen, wie zuweilen unabhängig von melodischen und Formelementen ein rhythmisches

Motiv gebildet werden kann. Das Geniale dieses Falles besteht eben darin, daß formell der Hauptgedanke und die Modulationspartie (in Takt 6 unseres Beispiels) deutlich voneinander geschieden sind, dennoch aber am Ausgang des ersteren mit vollster Absicht (man beachte die Forte-Vorschrift!) ein bloß rhythmisches Motiv kreiert wird, das über jene Trennung hinweg in die Modulationspartie hinüberstrahlt und hier seine obligaten Wiederholungen erlebt.

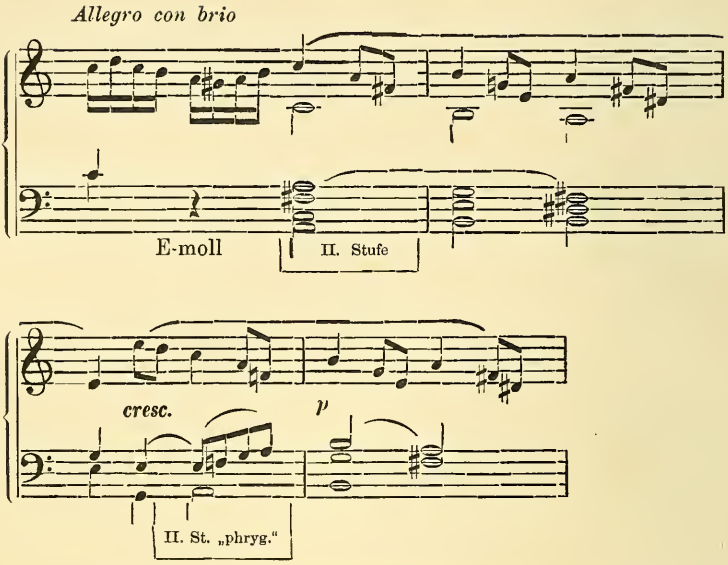
5] J. Haydn, Streichquartett G-moll, Op. 74.





In diesem Beispiel bringen Viola und Cello (siehe die zweite Klammer ⌐¬) die Assoziation des ersten Taktes (erste Klammer) getrennt und mit Portamento bei der Viola.

6] Beethoven, Klaviersonate Op. 53, erster Satz.



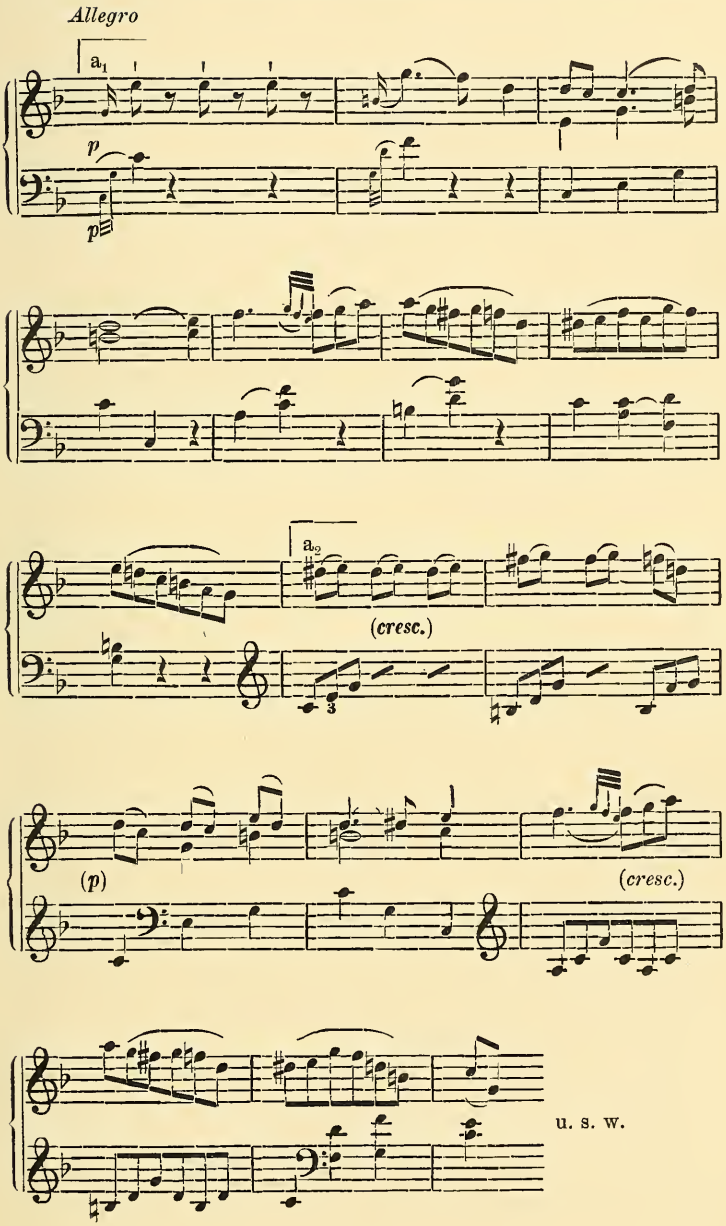
Die durch Klammern angedeutete Assoziation offenbart innerhalb desselben Motivs und derselben Diatonie einen Kontrast harmonischer Natur, nämlich den Gegensatz von diatonischer II. Stufe Fis und „phrygischer" II. Stufe F in E-moll.

§ 5

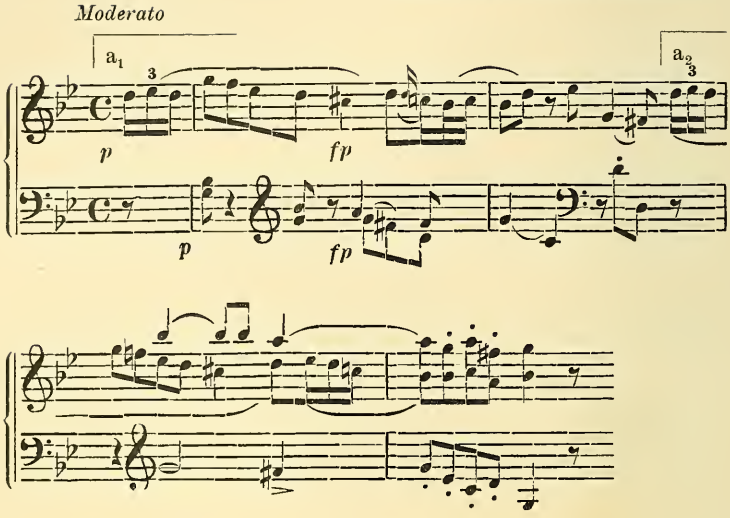
Wiederholung als Prinzip der Form

Ist es so gelungen, im Kleinen und Kleinsten den Tönen Bedeutung zu geben, so konnte man es wagen, dasselbe Prinzip auch im Großen durchzuführen. Denn erfährt man, was eine kleine Reihe von Tönen bedeutet, erst dann, wenn und nachdem sie noch einmal gesetzt wird, so ist es einleuchtend, daß auch eine Kette von mehreren kleinen Reihen einfach durch Wiederholung zur Offenbarung ihres Sinnes gelangt. So entstand die zweiteilige Form a : a oder um es noch deutlicher zu bezeichnen: $a_1 : a_2$.

7] Mozart, Klaviersonate F-dur, Köch.-V. Nr. 332.



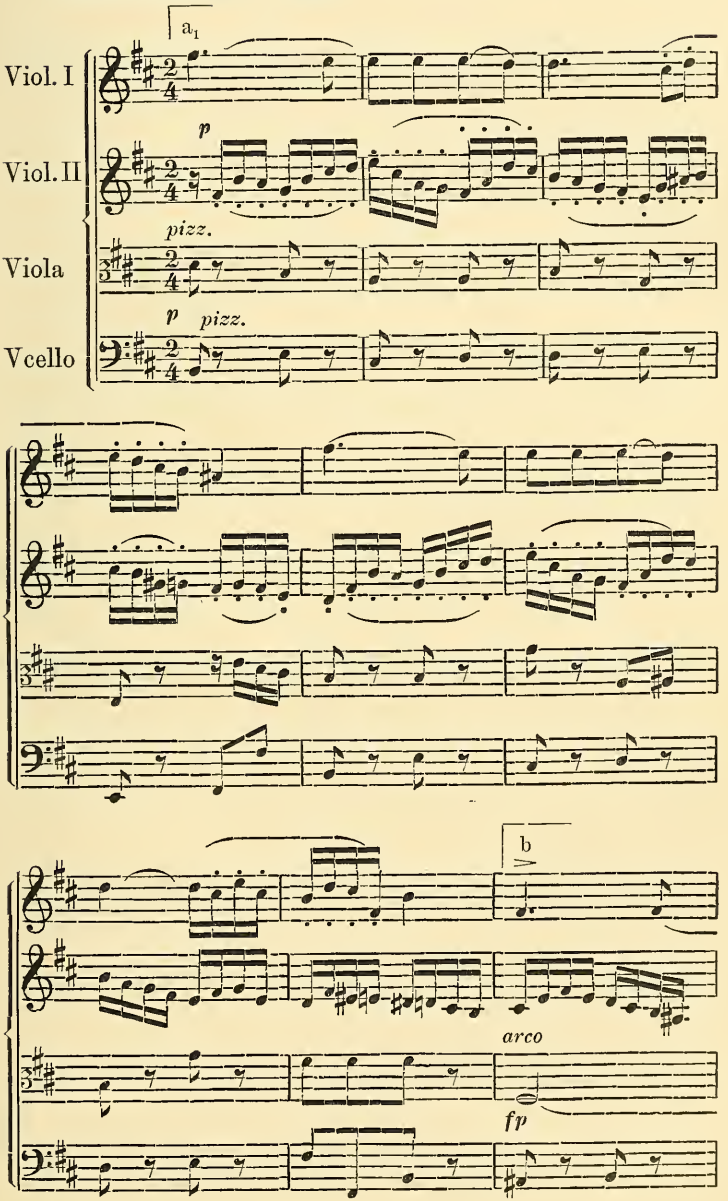
8] Haydn, Klaviersonate G-moll.

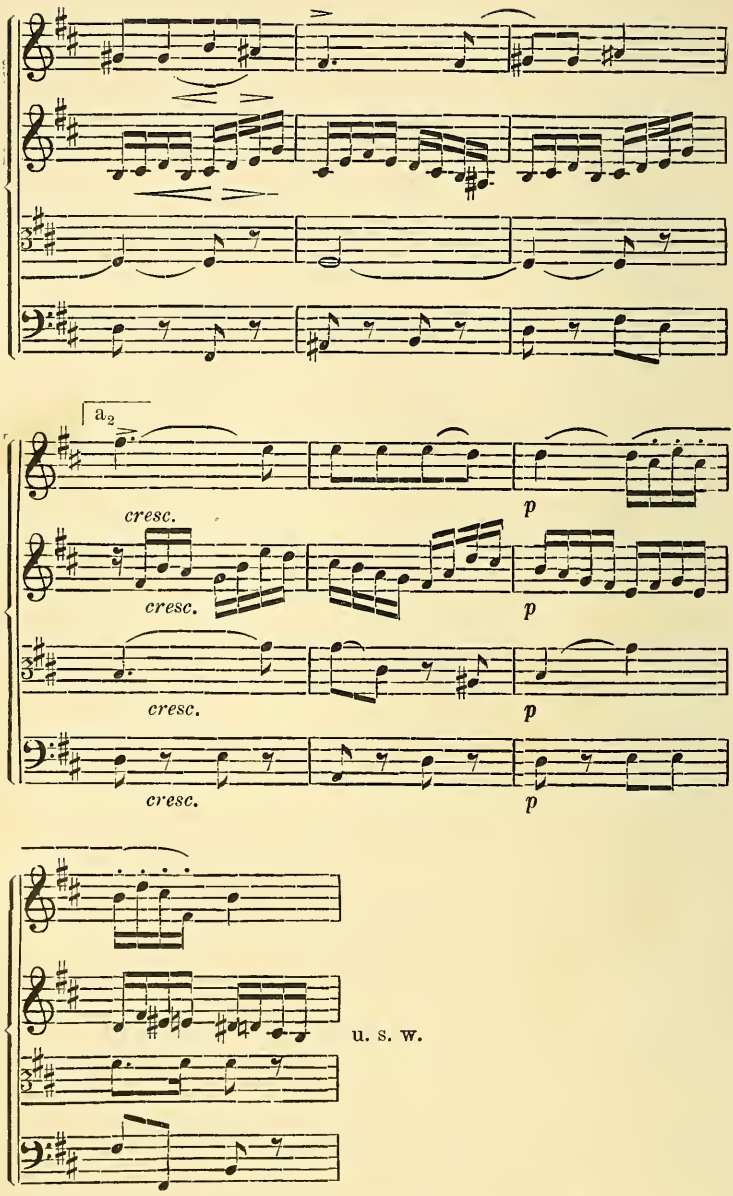


Sodann war es leicht, die Bedingungen zu finden, unter denen von dieser Strenge sofortiger Wiederholung abgewichen werden konnte. Z. B. wenn zwischen den assoziativ verbundenen Gliedern a_1 und a_2 ein fremdes b eingeschoben, das gleichsam die Spannung mehrt und dadurch erst recht die Wirkung des Gleichnisses steigert. Es entsteht somit dem Scheine nach eine dreiteilige Form. Ich betone: dem Scheine nach, denn eine wirklich dreiteilige Form müßte drei verschiedene Glieder aufweisen, also: a : b : c lauten, — eine Form, die in der Musik schlechthin undenkbar und für alle Zeiten wohl ausgeschlossen ist. Kann aber in der Musik die dreiteilige Form nun einmal nicht anders lauten als $a_1 : b : a_2$, so hat man hinter ihr offenbar doch nur die zweiteilige, nämlich $a_1 : a_2$ als die ursprüngliche und grundlegende Form zu erkennen.

Das Mittelstück b indessen, dem die Funktion zufällt, die Wiederholung zu vertagen, muß so beschaffen sein, daß es nicht selbst noch einer Erläuterung durch eigene Wiederholung bedarf, da sonst die Form $a_1 : b_1 : a_2 : b_2$ entstünde, welche wieder vier-, also doch nur zweiteilig wäre.

Andante espr. ma con moto



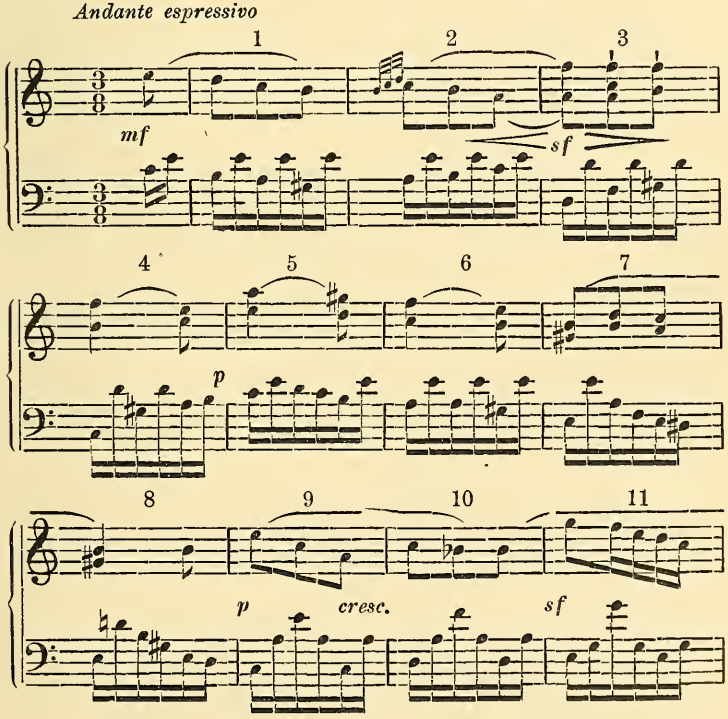


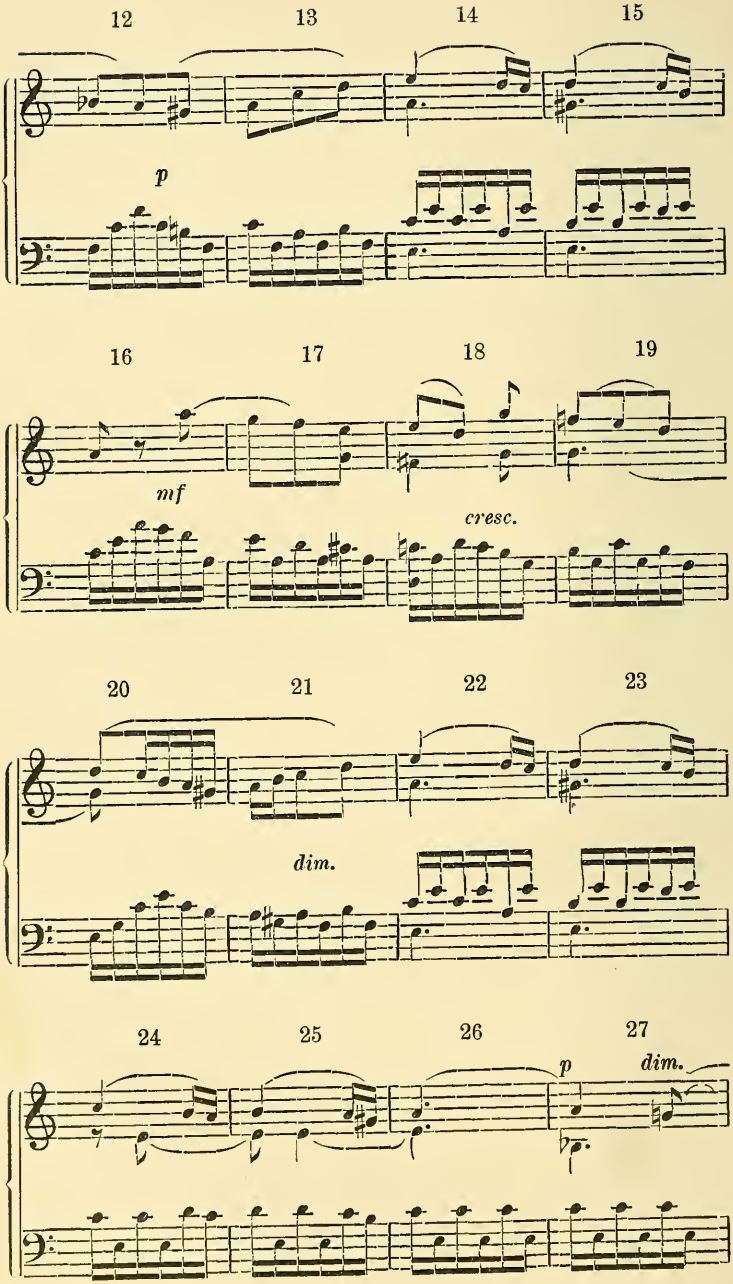
Das ist der eigentliche Sinn der dreiteiligen, der sogenannten Liedform. Und ist nicht dieselbe Dreiteiligkeit

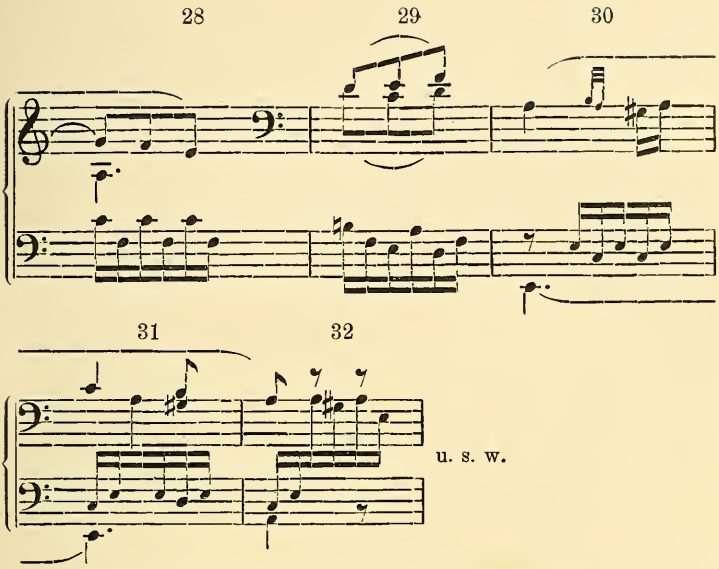
$a_1 : b : a_2$ — um nun vom Bau des Einzelgedankens zu höheren Formeinheiten emporzusteigen — im Grunde das Wesen z. B. der Fuge mit ihrer beiläufig dreiteiligen Gliederung in Exposition, Modulation und letzter Durchführung, ja auch der Sonate mit ihrem ersten Teil, der Durchführung und der Reprise?

Und wenn's zuweilen dem Künstler gelungen, in noch komplizierterer Art die Gleichnisse zu verwenden, so sieht man doch auch dem kühnsten Treiben das Prinzip der Wiederholung zu Grunde liegen, wodurch die Musik aus eigenen Mitteln und ohne deutliche Hilfe der Natur sich zu einer Kunst emporgerungen hat, zu einer Höhe, wo sie mit den anderen an die Assoziationen der Natur sich direkt anlehnenden Künsten wetteifern kann.

10] Mendelssohn, Lied ohne Worte, erstes Heft, Nr. 2.

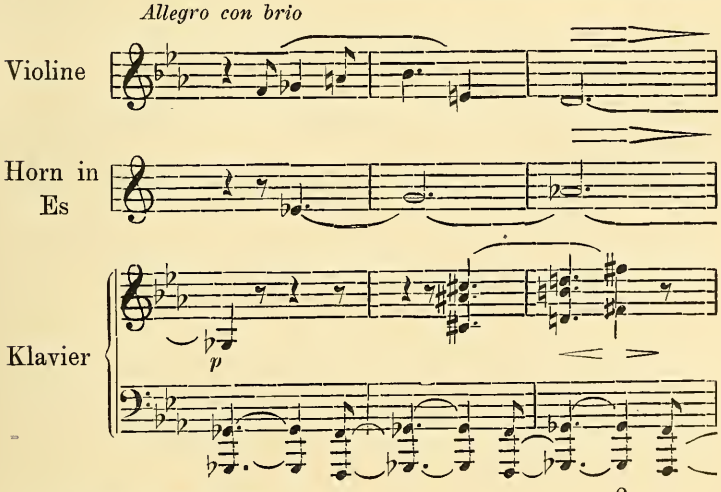


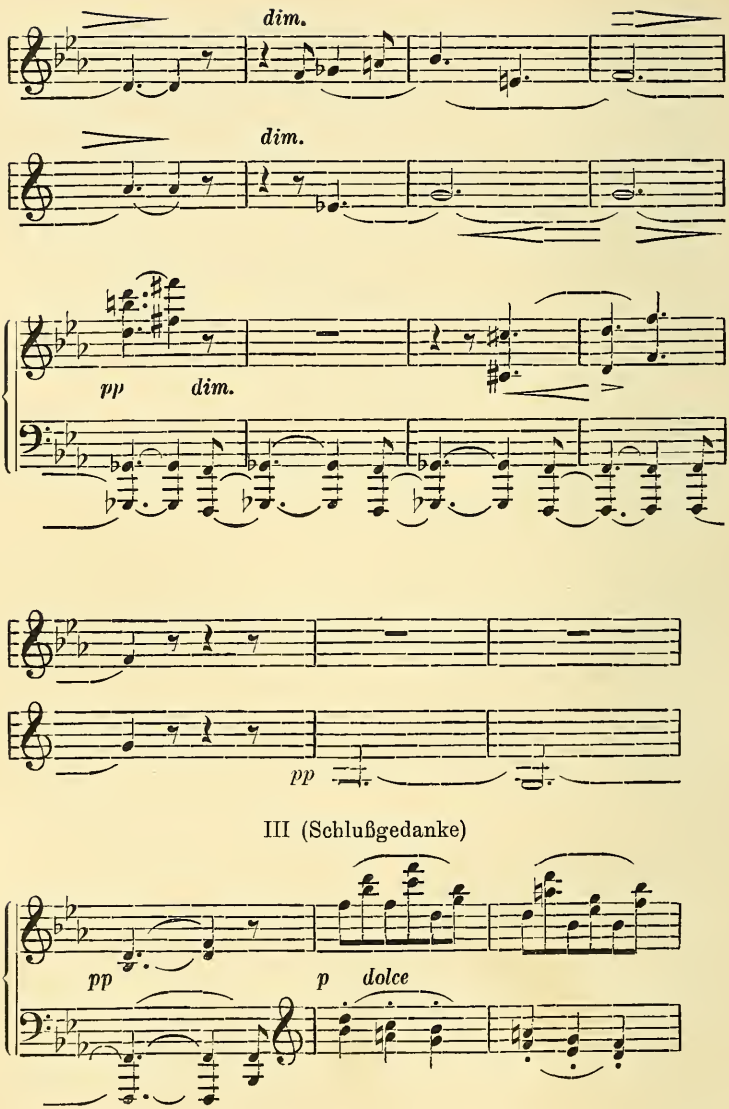

12
13
14
15
p
16
17
18
19
mf
cresc.
20
21
22
23
dim.
24
25
26
27
p
dim.



In diesem Beispiel sehen wir die Takte 1—8 mit den Takten 17—20 assoziativ korrespondieren, während die dazwischen liegenden Takte 13—16 mit den Takten 21 u. ff. in Zusammenhang stehen.

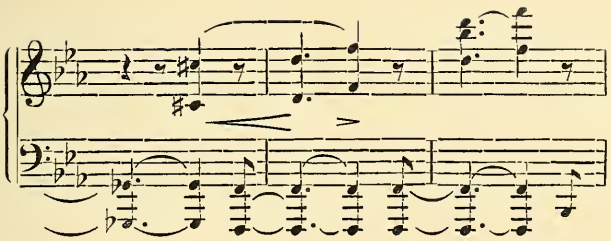
11] Brahms, Horntrio Op. 40. Finale





Hier sehen wir in Takt 9 ein Element der Wiederholung, welches schon um einen Takt früher zu erwarten gewesen wäre, — denn die genaue Wiederholung der vorbildlichen Takte 2—4 müßte so lauten:

12]



— gar dazu verwendet, den Schlußgedanken in überraschender Weise zu inaugurieren. So hat denn Brahms zugleich auch der Form einen feinen Dienst erwiesen, ohne daß dem Prinzip der Wiederholung Abbruch geschehen wäre.

§ 6

Das Biologische in den Formen.

Auch in den soeben besprochenen größeren Formeinheiten macht sich übrigens das biologische Moment des Tonlebens in verblüffender Weise wieder bemerkbar. Ist denn nicht das Um und Auf der zyklischen Form die Aufgabe, das Schicksal, ein wirkliches Lebensschicksal dieses oder jenes Motivs oder mehrerer zugleich darzustellen? Werden nicht in einer Sonate die Motive in ihren charakteristischen, in immer anderen Situationen gezeigt, ähnlich wie die Menschen in Dramen dargestellt werden?

Was geschieht denn anderes im Schauspiel, als daß Menschen in verschiedene Situationen gebracht werden, in denen ihr Charakter eben auf seine einzelnen Bestandteile geprüft wird? Muß nicht in der einen Situation die eine Eigenschaft, in der anderen eine andere ihre Probe bestehen? Und was anderes ist endlich der Charakter, als schlechthin die Synthese dieser Eigenschaften, wie sie sich soeben nacheinander in den Situationen bewährt haben?

Nun, ganz dasselbe zeigt sich auch im Leben des Motivs. Auch dieses wird in verschiedene Situationen gebracht und da heißt es, bald das Charakteristische der melodischen Intervalle bewähren, ein anderes Mal wieder eine harmonische Eigentümlichkeit im neuen Milieu erweisen; wieder ein anderes Mal muß es irgendwelche Veränderung im

Rhythmus erleiden, kurz, man kann es glauben: das Motiv erleidet Schicksale, wie die Menschen im Schauspiel.

Freilich sind diese Schicksale im Drama wie in der Musik durch das Abbreviationsgesetz sozusagen quantitativ reduziert und stilistisch gestutzt. So wäre es z. B. ganz uninteressant, einen Wallenstein regelmäßig während der ganzen Dauer des dramatischen Prozesses sein Mittagsmahl auf der Bühne einnehmen zu sehen — denn daß er täglich gespeist, wissen wir alle —, und so konnte der Dichter des Wallenstein sich im Drama die Vorstellung der unwesentlichen Mittagsmahlzeiten erlassen, um sich desto konzentrierter mit den wesentlicheren Lebenswendungen seines Helden zu befassen. Aehnlich wendet auch der Komponist auf das Schicksal des Motivs, gleichsam seines dramatischen Helden, das Abbreviationsgesetz an. Unter den unendlich zahllosen möglichen Situationen, in die sein Motiv geraten kann, hat er nur wenige zu wählen, diese aber so charakteristisch, daß das Motiv die bezeichnendsten Eigentümlichkeiten seines Wesens aufdecken muß.

Es geht also nicht an, und zwar aus dem Grunde des Abbreviationsgesetzes, das Motiv in Zustände zu bringen, in denen es zur Erläuterung seines Charakters nichts Neues beitragen kann. Denn was mit wenigen, aber geschickt gewählten Schicksalswendungen demonstriert werden kann[1]), darf man nicht mit vielem, sehr vielem umständlichen und unwesentlichen Beiwerk zu erreichen hoffen. Es wird also ganz irrelevant sein, zu hören, wie das Motiv gleichsam täglich zu Bett gehe, täglich sich an den Tisch setze u. s. w.

---

[1]) Nebenbei bemerkt, halte ich die Kompositionen zyklischer Natur (nicht minder auch die sogenannten symphonischen Dichtungen) der Autoren von heute zum größten Teil aus eben dem Grunde für verfehlt, weil sie einerseits zu viel, ja viel zu viel sich in den unwesentlichen Situationen ergehen, die nichts Hörenswertes mehr zu Tage fördern, anderseits aber die Auslese so ungeschickt vornehmen, daß das Motiv zu einer erschöpfenden Offenbarung seiner Eigentümlichkeiten nicht zu gelangen vermag. Und so meine ich, daß diese Kunst, auf kürzestem Wege das Schicksal des Motivs zu schildern, und zwar

§ 7

So sehr aber die Wiederholung ein immanentes und unverbrüchliches Prinzip in der Musik überhaupt ist, lassen sich dennoch unter Umständen Situationen denken, die so eigentümlich beschaffen sind, daß in ihnen der Komponist von der Norm abgehen und sich ohne Wiederholungen behelfen kann.

Aufhebung des Parallelismus als Ausnahmszustand

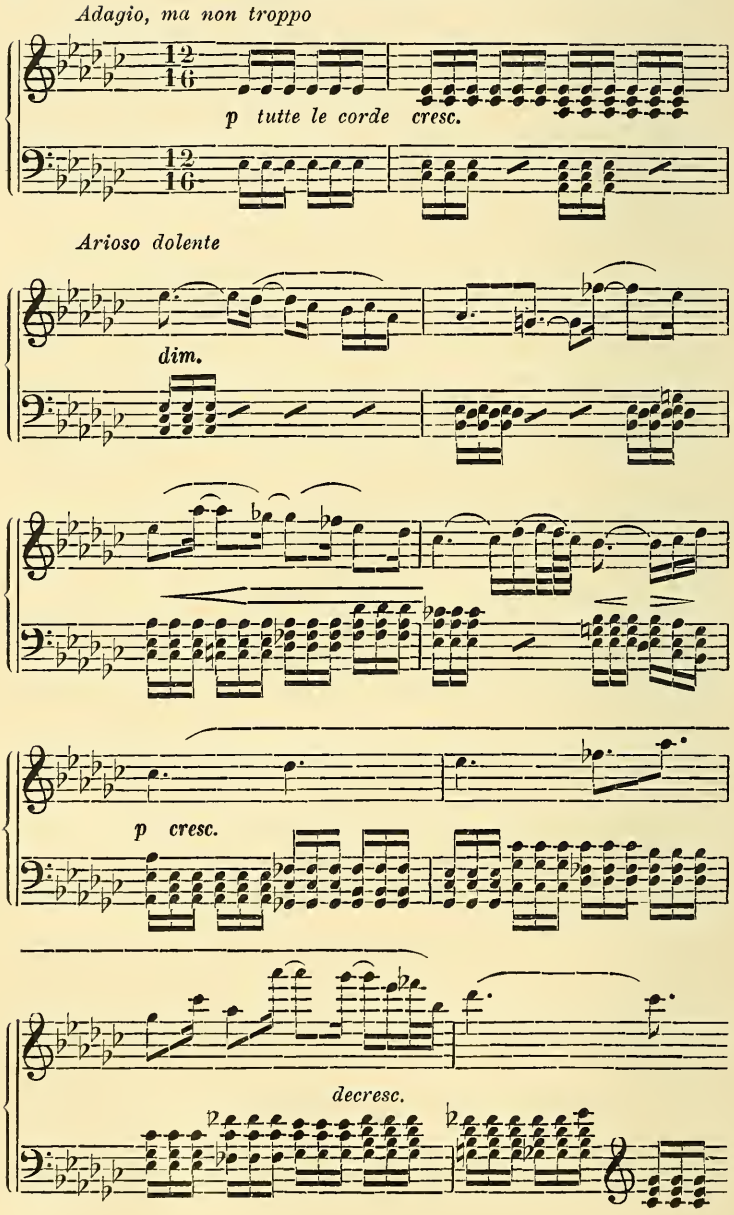
Es ist natürlich nicht möglich, genau zu umschreiben, wann und wie derartige Ausnahmszustände herbeigeführt werden können oder gar sollen. Dem Künstler selbst muß es überlassen bleiben zu entscheiden, ob ihm das Milieu, d. i. das bereits Ausgeführte und das Vorgeahnte, gestatte, in diesen Ausnahmszustand hineinzusteuern.

Was den Künstler in den meisten Fällen dazu treibt, die Norm aufzugeben, ist der besondere Reiz, den die Musik inmitten des sonst durch Parallelismen gebundenen Zustandes plötzlich vom Druck und Zwang des eingeborenen Kunstprinzips befreit — eben durch dieses Ungewohnte und scheinbar der Kunst Widersprechende —, auszustrahlen fähig ist. Wenn auch nur vorübergehend, erinnert die Musik in solchen Situationen an jenen Ur- und Naturzustand unserer Kunst, in welchem das interne Assoziationsprinzip des Motivs noch nicht entdeckt und nur durch Bewegungs- und Wortassoziationen (Tanz und Lied) notdürftig ersetzt war. Es erklärt sich daher von selbst, warum gerade bei solchen Gelegenheiten die Musik einen rhetorischen, deklamatorischen Charakter anzunehmen pflegt und gleichsam gespensterhaft hinter den Tönen Assoziationen von Worten hervorzubrechen scheinen, — von Worten, denen das Schicksal nicht beschieden ist, zu wirklichen, fertigen Worten zu werden, die aber gleich diesen dennoch eindringlich, nur geheimnisvoller zu uns sprechen (Beispiel Nr. 13). Bedeutsam genug überschreibt daher Beethoven dieses Stück, welches

---

mit strengster Auswahl der nur wirklich charakteristischen Wendungen, unsere gegenwärtige Generation wie die zukünftige wieder einmal bei den alten Meistern zu lernen haben werden.

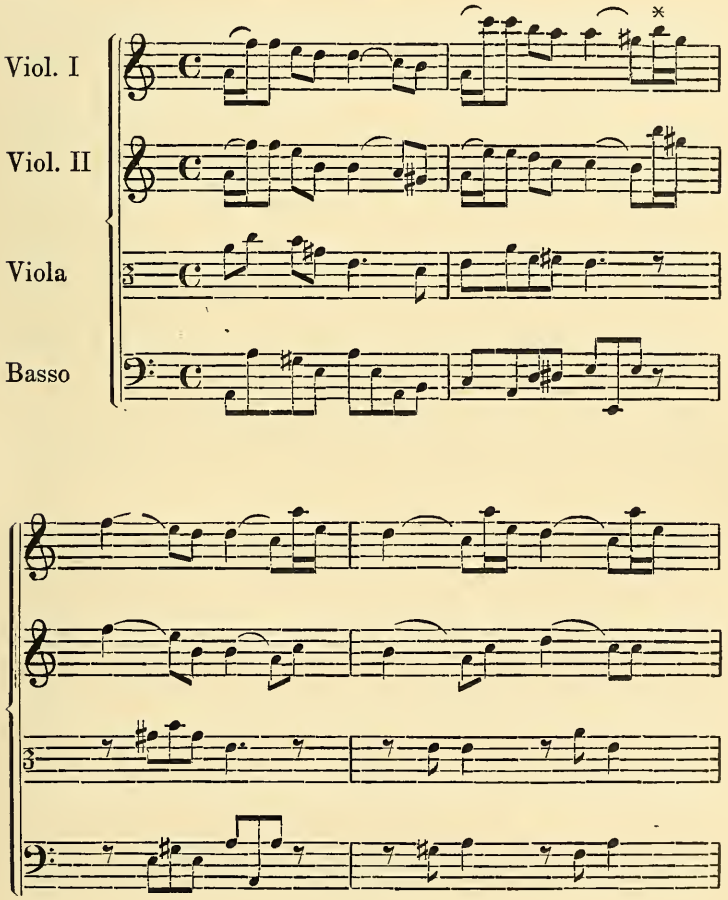
13] Beethoven, Klaviersonate Op. 110, letzter Satz.

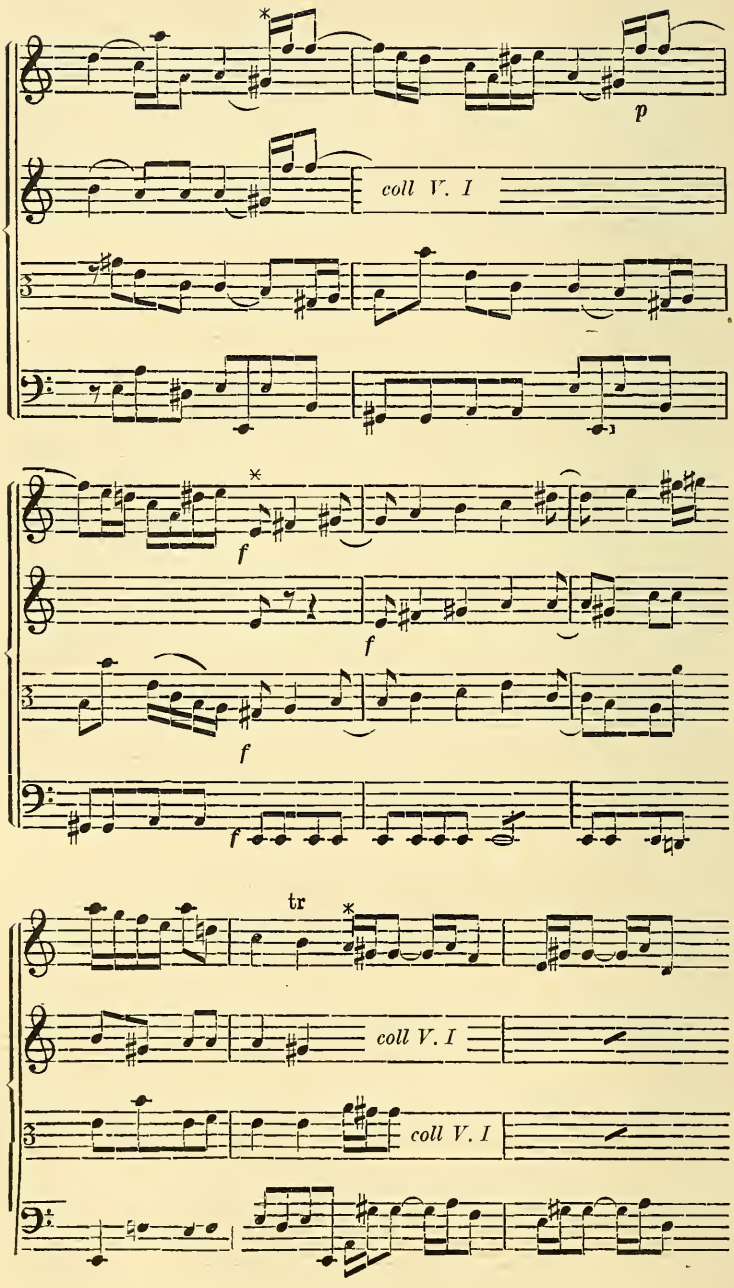


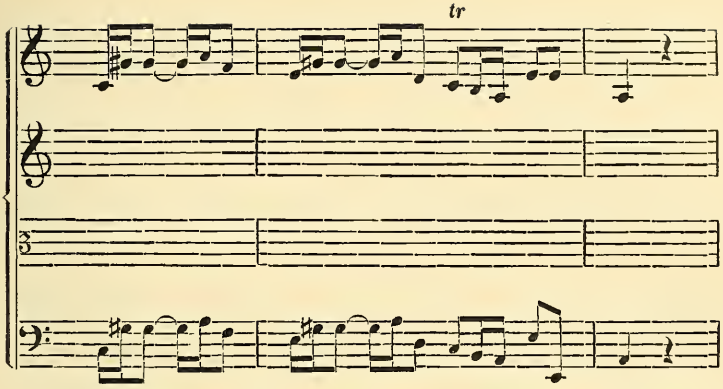
u. s. w.

trotz seiner Ausdehnung fast während der ganzen Dauer sich von Parallelismen frei hält, „Arioso“ (Arioso dolente), — eine Bezeichnung also, die deutlich genug auf verborgene Worte hinweist. Jedoch erinnere ich, daß das ganze Stück (allerdings nach G-moll transponiert) späterhin wiederkehrt, daß somit der Autor dem Wiederholungsprinzip nachträglich doch den schuldigen Tribut entrichtet.

14] Philipp Emanuel Bach, Klavierkonzert in A-moll (Manuskript).

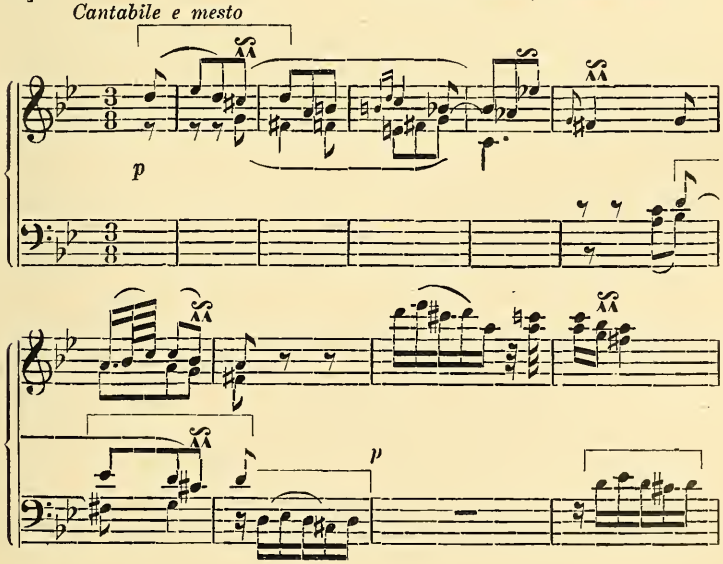


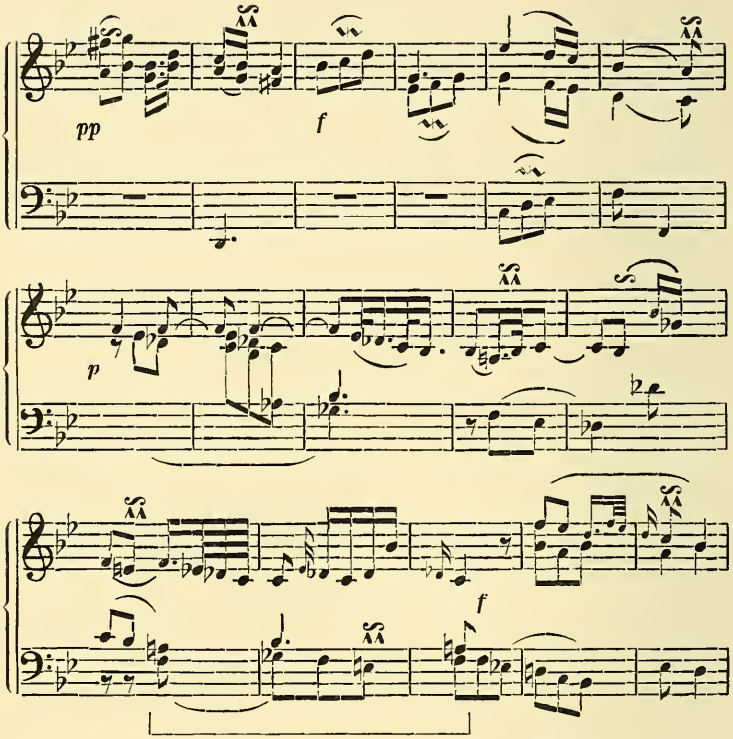

p
coll V. I
f
f
f
f
tr
coll V. I
coll V. I



Auch hier hätte man wegen der Länge des Gedankens ähnlich wie beim vorigen Beispiel eine Zwei- oder Dreiteiligkeit (nämlich $a_1 : a_2$ oder $a_1 : b : a_2$) erwartet. Indessen sehen wir den Inhalt schnurgerade vor sich hin fortschreiten, ohne daß die fünf Bestandteile (den jeweiligen Anfang habe ich durch ein * kenntlich gemacht) als solche zur Wiederholung gelangt wären. Daran ändert freilich die Tatsache nichts, daß innerhalb der einzelnen Teile so zahlreiche Miniaturwiederholungen vorkommen. Denn offenbar ist es gerade die Geschäftigkeit der einzelnen Motivchen, die dem Autor beim Aufbau des Ganzen eine höhere Wiederholung erspart hat.

15] Ph. Em. Bach, Sonate D-moll.

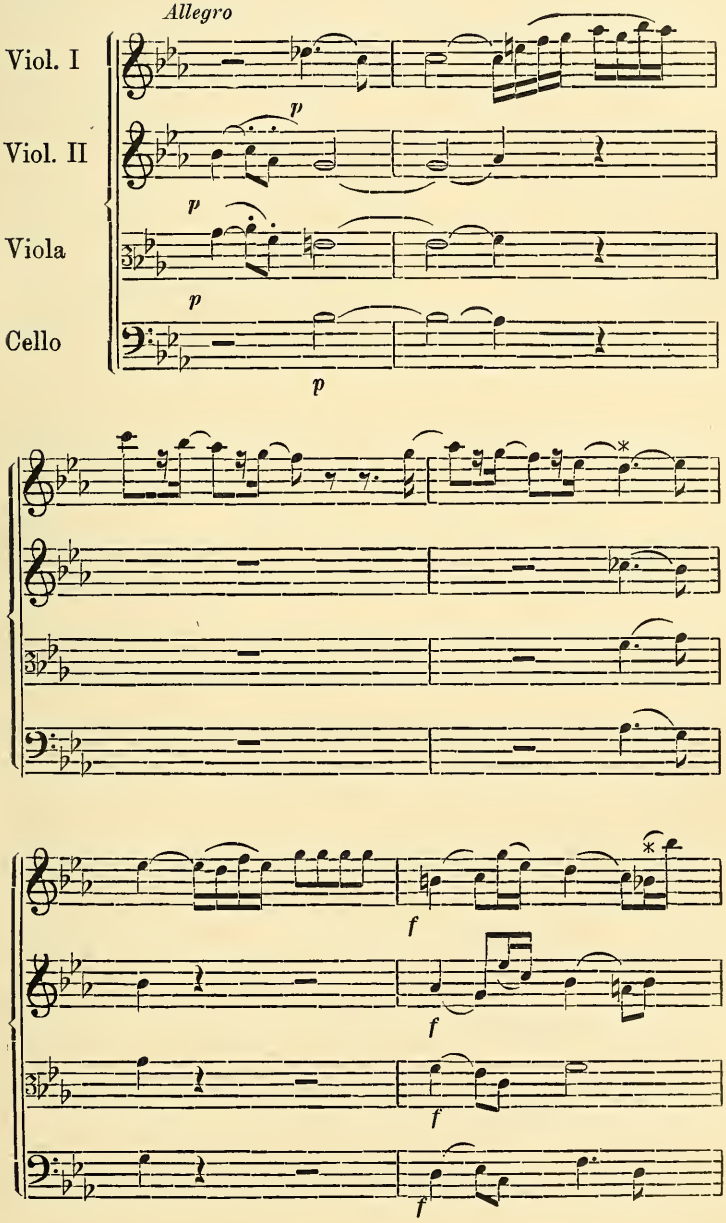


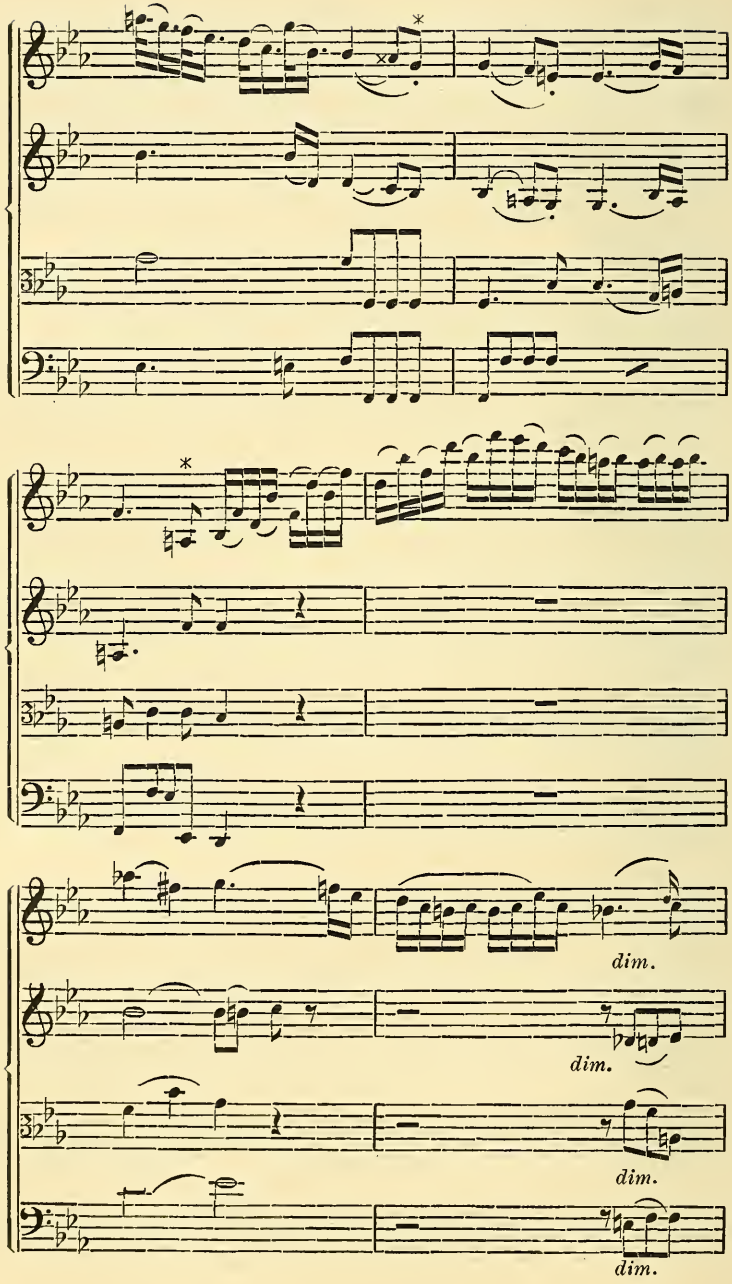


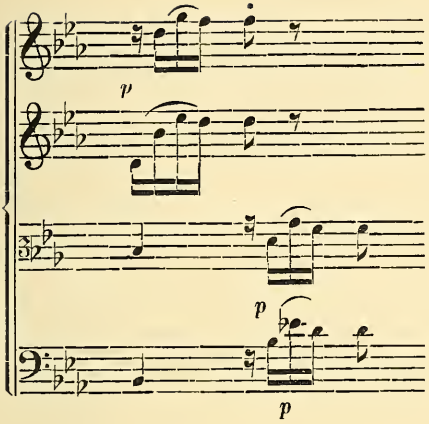
Noch kühner als im vorigen zeigt sich derselbe Autor im gegenwärtigen Beispiel. Er legt eine weite Strecke zurück, wechselt — um neue Gedanken zu bringen — sogar die Tonart, und läßt sich dabei noch immer nur mit einer bescheidenen Assoziation genügen, indem er ein paar Töne (Inhalt der ersten Klammer) nicht gerade unbedingt notwendig an mehreren anderen Stellen (vgl. die späteren Klammern) wiederbringt.

Zumeist aber sind es die modulierenden und kadenzierenden Partien im Werke, die das Wiederholungsprinzip gerne (wo es eben angeht!) expropriieren. Gerade unnachahmlich bleibt in der Anwendung dieser rhetorischen Kunst — eben einem Erbstück von Philipp Emanuel Bach — Meister Haydn, dessen Werke voll solcher genial konzipierter Freiheiten sind. Die Sternchen * deuten sowohl in Beispiel 16 wie auch in den beiden folgenden jene Stellen an, wo unwartet der Inhalt nach vorne gleichsam gestoßen wird.

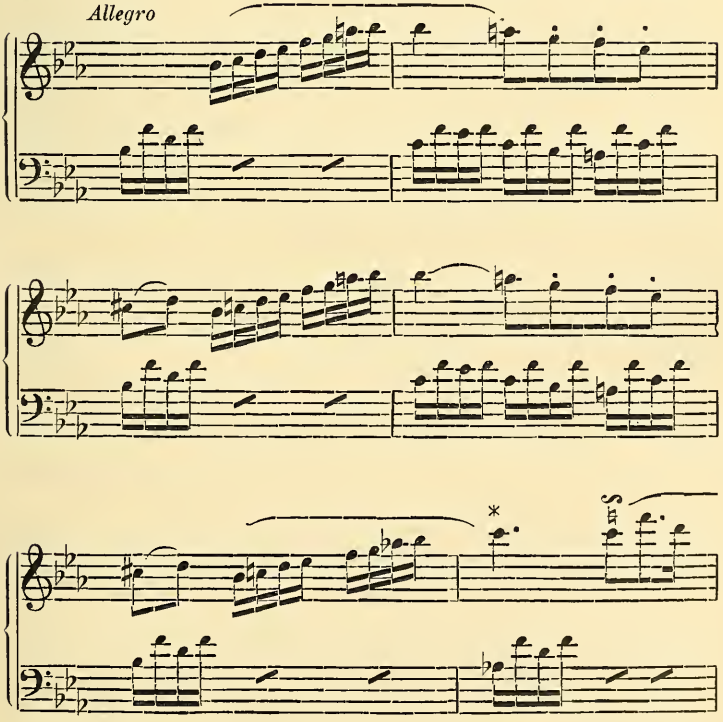
16] J. Haydn, Streichquartett Es-dur, Op. 20, Nr. 1.

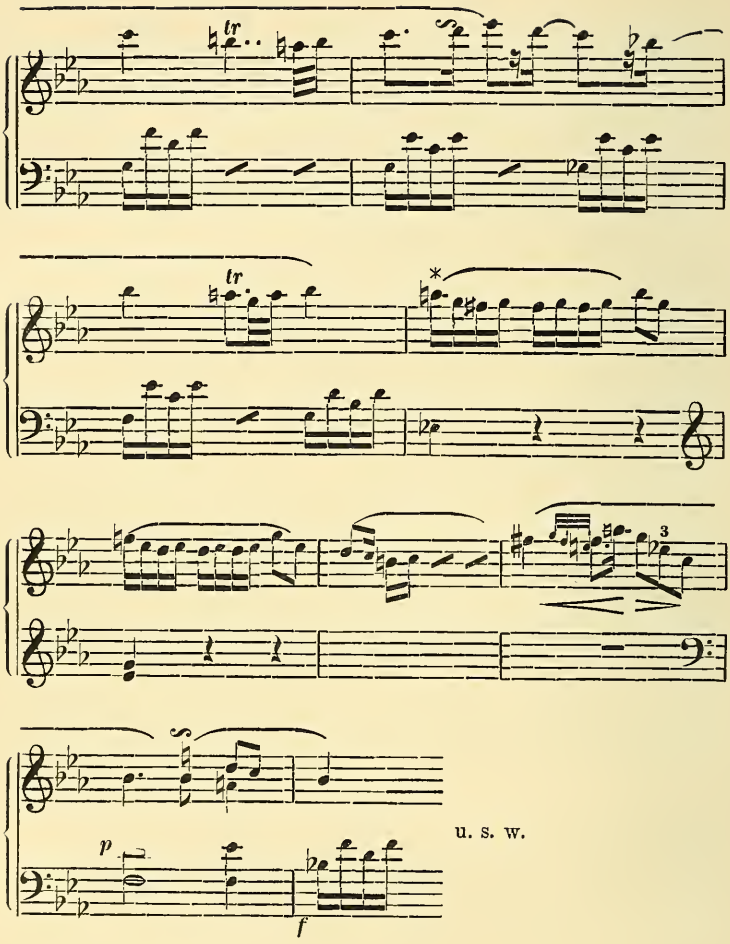



dim.
dim.
dim.
dim.

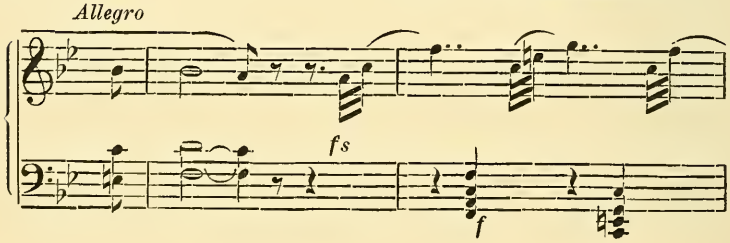


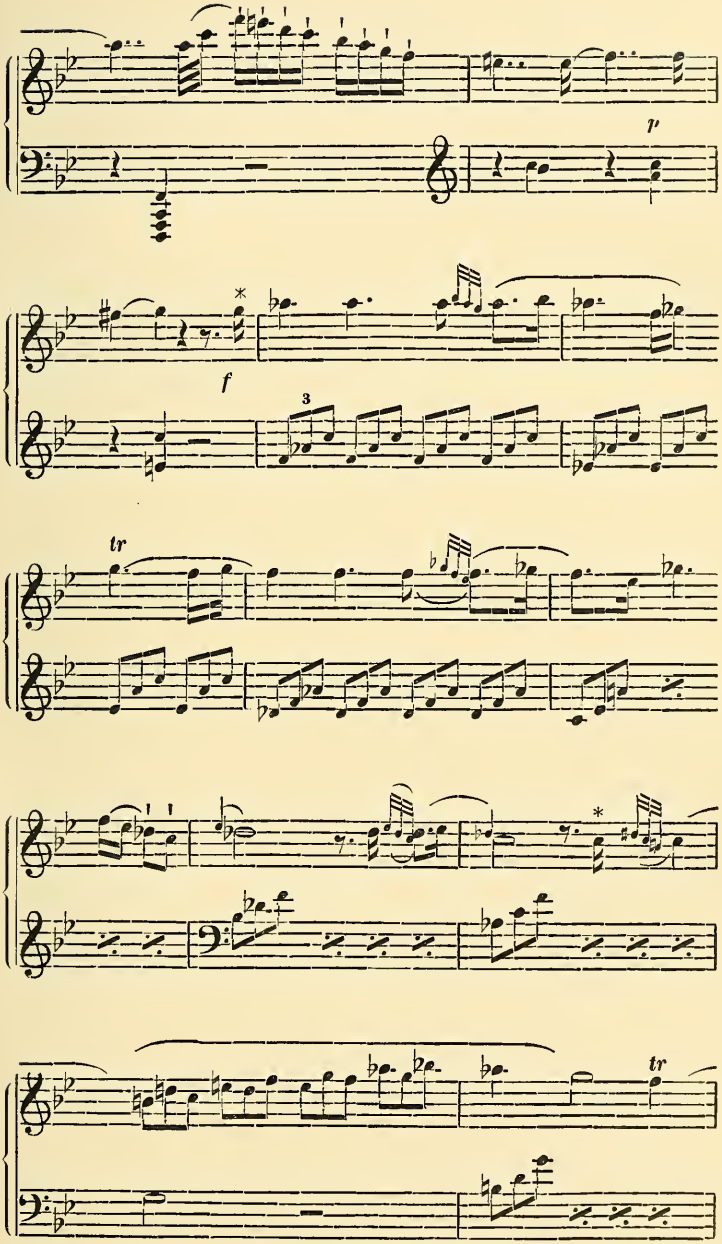
17] J. Haydn, Klaviersonate Es-dur.

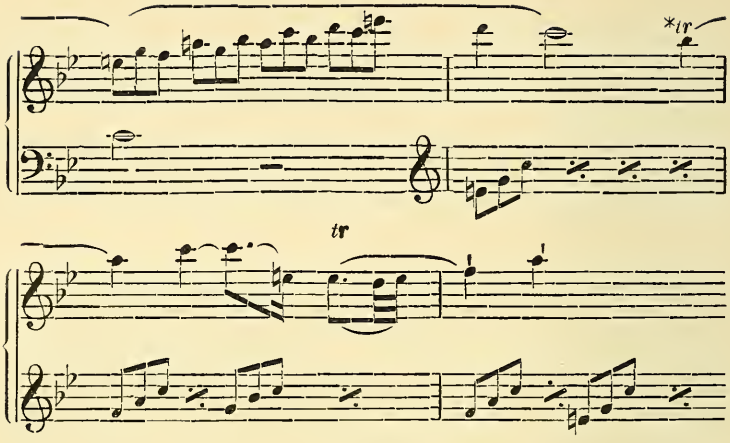




18] J. Haydn, Klaviersonate B-dur.




p
f
3
tr
tr



§ 8

Das Problem der Systembildung in der Musik

Ebenso schwierig als die Entdeckung des Motivs, des einzigen originalen Keimes der Musik, gestaltete sich die Schaffung des Systems der Töne, innerhalb dessen das endlich entdeckte assoziative Treiben der Motive nunmehr zum Ausdruck kommen konnte. Im Grunde liefen die Experimente parallel: lernte man die Wege des Motivs erforschen, so arbeitete man zugleich am System, und umgekehrt, da man das System baute, ergaben sich neue Resultate und Wege auch für das Motivische.

Allerdings hatte bei der Begründung des Systems die Natur den Künstler nicht ganz so hilflos gelassen wie bei der Entdeckung des Motivs. Man denke sich indessen auch diese Hilfe der Natur beileibe nicht so deutlich und offen, wie wir sie in den anderen Künsten antreffen. Sie ist nichts mehr als ein Wink, ein ewig stummer Rat, den zu ahnen und zu deuten von größter Schwierigkeit war. Daher die Kraft der Intuition, mit der die Künstler hier die Natur errieten, nicht hoch, nicht dankbar genug anzuerkennen und zu bewundern ist. Wie denn überhaupt die Menschheit auf den Ausbau der Musik noch viel stolzer zu sein alle Ursache hat, als auf den der übrigen Künste, die sich ja als Nachbildungen der Natur dem eingeborenen Nachahmungs-

trieb der Menschen gleichsam von selbst und von vornherein empfohlen und aufgedrängt haben.

Ihren Wink aber deponierte die Natur in der sogenannten Obertonreihe. Diese vielgenannte Naturerscheinung, welche so die einzige Quelle der Natur bildet, woraus die Musik schöpft, ist seltsamerweise dem Instinkt der Künstler vertrauter als ihrem Bewußtsein, so daß ihre eigene Praxis bei weitem begründeter ist als ihre theoretische Einsicht in dieselbe. Andererseits wissen die Akustiker die Erscheinung sehr gründlich und einwandfrei zu beschreiben, geraten aber sofort auf eine schiefe Bahn, wenn sie damit die Kunst und die Praxis der Künstler deuten wollen. Denn da ihnen alle künstlerische Intuition meistens fehlt, müssen auch ihre Schlüsse auf die Kunst vollständig versagen. Und es ist daher als ein Glück zu bezeichnen, wenn die Künstler, in ihren Instinkten sattelfester als in ihrem Bewußtsein, sich immer noch lieber von jenen als von diesem leiten lassen, zumal das letztere im Grunde nicht einmal ihr eigenes, sondern das Bewußtsein der Akustiker vorstellt, das eben durch keinerlei Instinkt zur Kunst erhellt und korrigiert ist.

So will ich denn hier versuchen, den Instinkt der Künstler zu deuten und zu zeigen, was sie von den Vorschlägen der Natur unbewußt gebraucht haben und noch gebrauchen, was sie dagegen unbenutzt gelassen und vielleicht für immer werden unbenützt lassen müssen. Wenn nun also diese Erörterungen in erster Linie dazu bestimmt sind, dem Künstler seinen Instinkt, der in so geheimnisvoller Weise seine Praxis beherrscht und der Natur akkommodiert, nunmehr auch zum vollen Bewußtsein zu bringen, dann auch das gesamte musikalische Publikum über das Verhältnis von Natur und Kunst in Beziehung auf das System aufzuklären: so möchte es vielleicht auch den Herren Akustikern und Theoretikern nicht unwillkommen sein, zu erfahren, wie aus der Mitte der Künstlerschaft einer mit Intuition darüber urteilt, was sich der Ahnung der Genossen schon seit Jahrhunderten erschlossen hat.

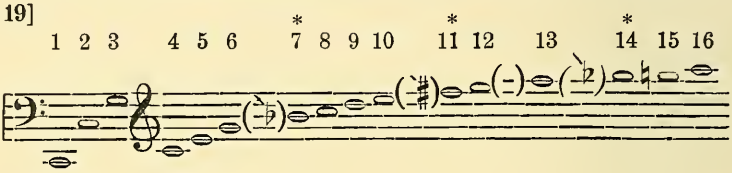
§ 9

Die Obertonreihe und die gangbaren Rückschlüsse aus derselben auf das System

Nehmen wir groß C als Grundton an und stellen hier die bekannte Obertonreihe auf:

						*				*		*	*		
1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10,	11,	12,	13,	14,	15,	16 etc.
C,	c,	g,	c^1,	e^1,	g^1,	$-b^1$,	c^2,	d^2,	e^2,	$-fis^2$,	g^2,	$-a^2$,	$-b^2$,	h^2,	c^3

19]



u. s. w.

[*) In Parenthese sei hier bemerkt, daß ich den Oberton 7, 11, 13 und 14 mit einem (bei den Noten aus praktischem Grunde schräg angesetztem) Minuszeichen versehen habe, um anzudeuten, daß die Höhe dieser Obertöne ziemlich tiefer in Wirklichkeit ist, als b^1, fis^2, a^2 und b^2 unseres Systems.]

Diesem Bilde entnimmt man gerne die Tendenz der Natur, bei fortschreitender Teilung des schwingenden Objektes immer engere und engere Intervalle zu bilden. Sie sind der allgemein gebräuchlichen Schreibart gemäß:

1 : 2 = Oktave,
2 : 3 = Quint,
3 : 4 = Quart,
4 : 5 = große Terz,
5 : 6 = kleine Terz,
6 : 7, 7 : 8 = zwei progressiv kleinere Intervalle, die abstufend von der kleinen Terz zum nächsten Ganzton hinüberführen,
8 : 9 = großer Ganzton,
9 : 10 = kleiner Ganzton,
10 : 11, 11 : 12, 12 : 13, 13 : 14, 14 : 15 = fünf Intervalle, sämtlich kleiner als 9 : 10 und untereinander progressiv kleiner, welche zum folgenden Halbton hinüberführen,
15 : 16 = halber Ton u. s. w. u. s. w.

Man beachte, daß, während zwischen der kleinen Terz (5 : 6) und dem großen Ganzton (8 : 9) bloß zwei uns vollständig fremde Intervalle, die wir in der Kunst nicht benützen und die daher auch namenlos sind, eingeschoben erscheinen, es deren bereits fünf ebenso namenloser und ebenso unverwendbarer sind, die zwischen dem kleinen Ganzton und dem halben Ton liegen.

Aus dieser üblichen Bezeichnungsweise der Obertöne, der eine bestimmte Anschauung zu Grunde liegt, werden für unser System reklamiert nicht nur der Durdreiklang: $C g e^1$ (1 : 3 : 5), sondern auch der Molldreiklang: $e^2 g^2 h^2$ (10 : 12 : 15) (sofern dieser nicht in allzu monströser Weise in noch komplizierterer Art von der Natur abgeleitet wird), ferner die Quart des C-Systems f, angeblich 3 : 4, und sogar die Sept unsres Systems unter Hinweis auf den siebenten Oberton.

§ 10

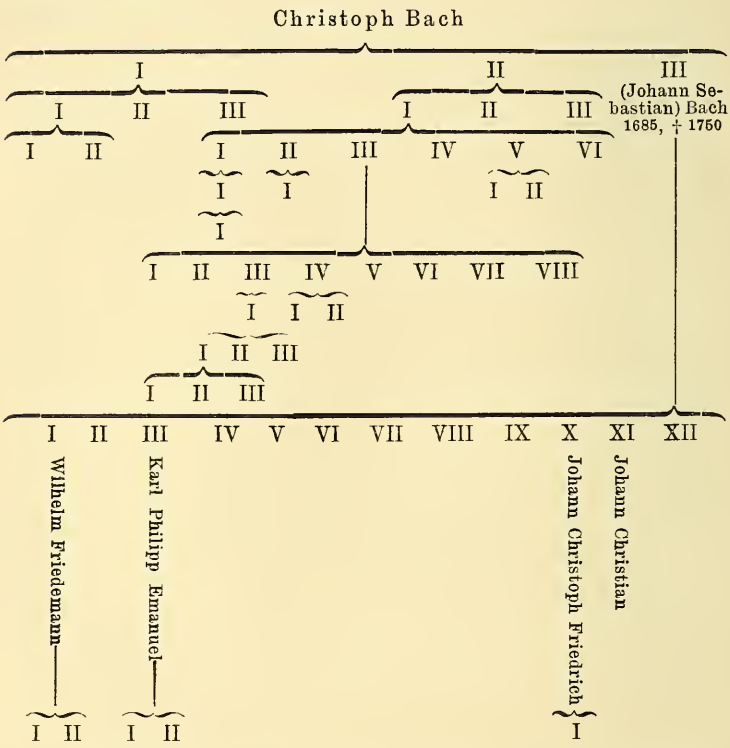
Kritik und Widerlegung dieser Rückschlüsse

Nun zugegeben, Schreibart wie Anschauung wären beide richtig, so ist auch schon aus dem obigen Bild deutlich zu ersehen, daß man offenbar nur eigene Wünsche und Pläne in die Deutung jenes Phänomens hineinträgt, wenn man den siebenten Oberton als das Vorbild unsrer Sept ansieht.

Verstößt man dadurch einerseits gegen die Natur, der man Teleologisches doch nicht zumuten darf, daher auch keine Absicht auf unser System im ganzen und die Sept desselben im besonderen, so macht man sich anderseits auch noch eines Irrtums schuldig, wenn man die wirkliche Bedeutung des siebenten Obertones verkennt, der selbst aus der obigen Auffassung heraus unter allen Umständen kleiner als die kleine Terz 5 : 6 sein muß, und wenn man eben in Ermanglung einer wirklichen Identität vom siebenten Oberton mit der Sept — auch mit einer „beiläufigen“ Übereinstimmung beider sich begnügt.

Aber was weit wichtiger, auch die andern Deduktionen, ausgenommen die erste des Durdreiklangs, sind alle falsch. Um jeglichem Mißverständnis vorzubeugen, gestatte ich mir zur besseren Erläuterung dessen, was ich sagen will, zu-

nächst ein Bild als Analogon zu verwenden. Man denke sich einen reichverzweigten Stammbaum, wie ihn beispielsweise die beifolgende Figur (ich wähle den der Familie Bach) darstellt:



Was wir hier sehen, ist ohne Zweifel nebst dem Nacheinander der Zeugung und Fortpflanzung auch ein Nebeneinander der Generationen, und zwar das letztere sogar mehr ins Auge fallend als das erstere. Dennoch wäre es ungerecht, dem Auge mehr stattzugeben, als es der wirkliche Sinn obiger Darstellung fordert. Ich meine nämlich: im Grunde kennt die Natur doch nur die Zeugung und in diesem Sinne nur Aszendenten und Deszendenten, nicht aber auch Seitenverwandte, d. h. Brüder und Schwestern. Diese letzteren sind vielmehr bloß Form unsrer Anschauung, Deszendenten als Schöpfungen der Natur, als Schöpfungen

unsrer Begriffswelt zugleich auch Geschwister. Es ist klar, daß die Natur für unsre Begriffswelt nicht verantwortlich und die begriffliche Verwandtschaft von Geschwistern in diesem Sinne naturfremd ist. Genau so verhält es sich damit, was die Natur in der Obertonreihe offenbart. Auch hier im Schoße des Grundtons gibt es nur Zeugungen und Fortpflanzungen nach immer verschiedenen Teilungsprinzipien, als welche wir die Zahlen 1, 2, 3, 4 u. s. w. erkennen, d. h. der schwingende Körper schwingt in zwei Hälften, in drei Dritteln, vier Vierteln u. s. w. Mit dieser Teilung darf aber das Nebeneinander der Intervalle ebensowenig verwechselt werden, als wir im Bilde des Stammbaums Geschwister und Deszendenten verwechselt wissen wollen. Als Postulat bloß unsres Begriffsvermögens müssen wir auch hier in der Obertonreihe das Scheinbare des Nebeneinander eliminieren und strenge lediglich auf die Deszendenz der Obertöne sehen.

Diese Auffassung gestattet uns jetzt schon, die sogenannte Quart (nach der üblichen Bezeichnung 3 : 4), die kleine Terz (5 : 6), den großen Ganzton (8 : 9), den kleinen Ganzton (9 : 10), den halben Ton (15 : 16) einfach zurückzuweisen, da diese Verhältnisse keinesfalls Deszendentenverhältnisse sind.

Und ferner müssen wir auch alle Schlüsse zurückweisen, die aus diesen fehlerhaften Annahmen gezogen sind, wie z. B. den Molldreiklang, der angeblich in der kleinen Terz begründet sein soll.

Der siebente Oberton endlich stellt sich danach einfach als neuer Oberton mit neuem Teilungsprinzip dar, der in der Zeugungslust der Natur erscheinen mußte, ohne aber unsre Sept irgendwie inspirieren zu wollen.

§ 11

Fünf als letztes Teilungsprinzip für unser System erkannt

Die wirkliche künstlerische Beziehung zwischen der Obertonreihe und unsrem System ist vielmehr folgende:

Das menschliche Ohr folgt der Natur, wie sie sich in der Obertonreihe offenbart, nur bis zur großen Terz als der letzten Grenze, also bis zu jenem Oberton, dessen Teilungsprinzip fünf ist. Das will sagen, daß

die Obertöne mit Teilungsprinzipien höherer Zahlen unsern Ohren bereits zu kompliziert sind, sofern sie eben nicht sekundäre Zahlen sind und somit auf Teilungsprinzipien der niedrigsten Kategorien 2, 3 und 5 zurückgeführt werden können. So kann 6 als 2×3 oder 3×2, 9 als 3×3, 10 als 5×2 u. s. w. gelten, wogegen die Obertöne 7, 11, 13, 14 u. s. w. uns vollständig fremd bleiben.

Es ist nicht meine Sache, die Organisation des Ohres hier zu schildern und den Grund anzugeben, weshalb das Ohr nur auf jene einfachen Verhältnisse 1, 2, 3, 5 einzugehen fähig ist, die ferneren dagegen zurückweist. Es dürfte auch analog kaum möglich sein zu sagen, wie und warum z. B. die Netzhaut auf die Lichtschwingungen reagiert, weil eben hier, wie der Klang aus einer unendlichen Summe von Obertönen zusammengesetzt ist, jedes Licht aus einer unendlichen Reihe von Farbenelementen besteht, die wir einzeln nicht wahrnehmen. Ich lasse also hier das physiologische Geheimnis beiseite und konstatiere bloß, daß sich Ohr und Auge von selbst nach den ihnen innewohnenden Grenzen richten. Wie sehr der Gesichtssinn übrigens begrenzt ist, erfahren wir doch täglich zur Genüge. Nehmen wir z. B. einen praktischen Fall, der uns besonders nahe steht, das Notensystem selbst, so wird man in der Fünfzahl der Linien eine sehr kluge und bequeme Einrichtung erkennen, die durch die Forderungen des Auges so diktiert ist. Man braucht ja nur ein System von z. B. sechs oder sieben Linien zu setzen, sofort wird man merken, wie schwer es dem Auge wird, rasch und sicher zu urteilen, auf welcher der Linien der Notenkopf steht, ob z. B. auf der vierten oder fünften. Ich habe es nicht nötig, außerdem zu sagen, wie auch die Rücksicht auf den Umfang der menschlichen Stimmen zur obigen Fünfzahl der Linien historisch geführt hat; aber dann freue man sich nur umsomehr der Übereinstimmung vieler scheinbar so heterogener Momente[1]).

[1]) Daran dürften schwerlich jene gedacht haben, die so viel Zeit darauf verwenden, an unserem Notensystem ihre reformatorischen Neigungen zu betätigen.

Um nun auf unsern akustischen Fall zurückzukommen, so wird es nunmehr klar sein, wenn ich sage, es ist zwar wunderbar, seltsam und unerklärlich geheimnisvoll, aber dennoch so, daß das Ohr bloß bis zum Teilungsprinzip 5 vordringt.

§ 12

Vorrang der Quint

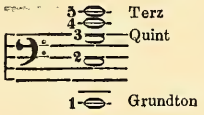
Das erste aber, was wir aus diesem neu gewonnenen Standpunkt zu folgern haben, ist, daß die Quint g stärker ist als die Terz e^1, da jene mit dem einfacheren Teilungsprinzip 3 der letzteren mit dem Teilungsprinzip 5 vorausgeht. Da es so im Buche der Natur begründet ist, so ist es nicht Zufall, wenn der Instinkt des Künstlers in der Quint immer einen stärkeren Wert als in der Terz empfunden hat und empfindet. Die Quint gleichsam als Erstgeburt unter den Obertönen ist dem Künstler fast eine Höreinheit, gleichsam das Meter des Tonkünstlers.

§ 13

Der Durdreiklang in der Natur und in dem System

Diese beiden zusammen, die Quint und die Terz, liegen unsrem Durdreiklang zu Grunde. Allerdings ist die Fassung, in der die Natur den Durdreiklang bietet, eine weitläufigere als diejenige, welche die Musik anwendet. Der Durdreiklang der Natur lautet eigentlich so:

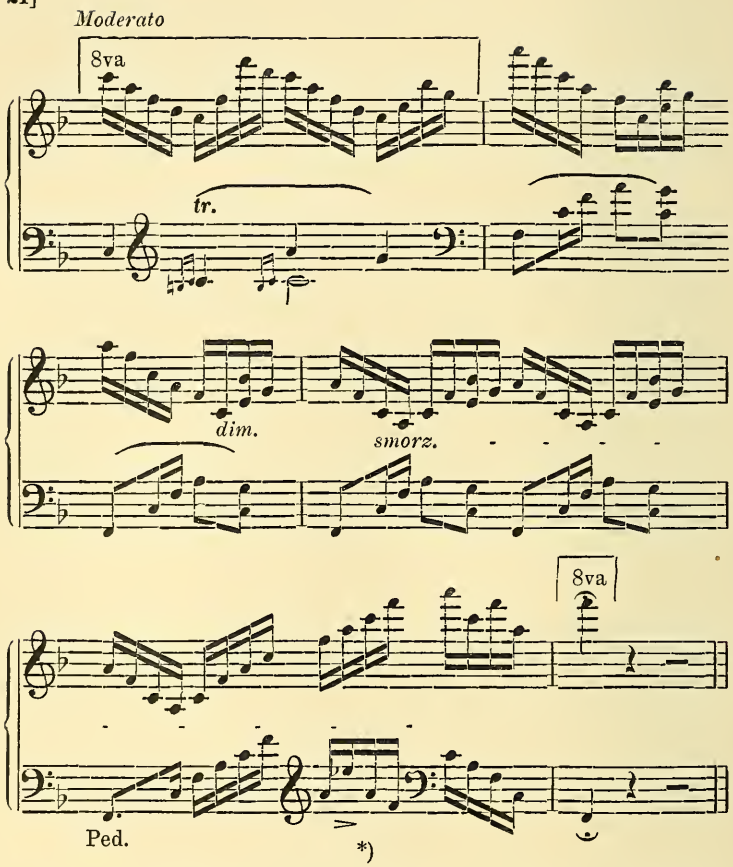
20]



Vielleicht ist es nicht uninteressant, dieses Stück Natur selbst aus dem Beginn des ersten Satzes der neunten Symphonie von Beethoven mit allerdings verheimlichter Terz Cis zu vernehmen. Als weiteres Beispiel, worin die Terz in der von der Natur aus ihr zukommenden absoluten Höhe der Klarinette zugeteilt wird — die Quint ist implicite zu denken — diene aus ebenderselben Symphonie der Beginn der alla marcia im letzten Satz.

Im Schluß dagegen von 23. Prélude Chopins (Beispiel Nr. 21):

21]

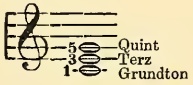


wo ganz zu Ende statt des bloßen Tonikadreiklanges durch Hinzufügung der Sept Es ein Vierklang auf der Tonika entsteht, sehe ich weniger einen wirklichen Vierklang als einen poetisch-visionären Versuch, die Assoziation des siebenten Obertons zu bieten — meines Wissens der einzige derartige Versuch.

Daß wir aber in der praktischen Kunst eine solche weitläufige Exposition des Durdreiklangs nicht weiter verwenden können, muß sich bei der Begrenzung alles Menschlichen eigentlich von selbst verstehen. Haben wir soeben die erste Grenze empfunden, da wir bereits vor dem siebenten Obertone

zurückgewichen, so weichen wir aus demselben Grunde vor den drei Oktaven zurück, in deren Raum sich die Geburt des Durdreiklanges vollzieht. Und weisen uns vollends die uns angeborenen beschränkten, ja sehr beschränkten Stimmmittel (im Durchschnitt kaum mehr als 12—13 Töne) einen zu engen Raum an, als den uns allein möglichen, so blieb uns nichts übrig, als der gleichsam überlebensgroßen Erscheinung der Natur ein Gegenstück in verkleinerter Fassung zu geben. So haben wir uns denn, schon in instinktiver Befolgung des vokalen Prinzips allein, welches naturgemäß der Ausgangspunkt unsrer Kunst überhaupt gewesen und für sie auch sonst vielfach maßgebend bleiben wird, auf den Raum einer Oktave zurückgezogen. Wenn demnach drei Stimmen sich zu einem Dreiklang nun auch so vereinigen:

22]



so haben wir dennoch auch hier die Natur erfüllt, deren stärksten Obertönen 3 und 5 wir gefolgt sind, um die Konsonanz zu gewinnen, die offenbar doch nur an diese letzteren gebunden ist.

Ja, und noch über diese Realität der drei Stimmen hinaus würde ich empfehlen, das, was wir einen Durdreiklang nennen, allemal weit richtiger noch als eine begriffliche Abbreviation der Natur aufzufassen; sind ja im Grunde alle Künste nur Abbreviationen und ihre Stilprinzipien vom Prinzip der Abbreviation allein abzuleiten, wenn man eine naturgemäße Vollendung erreichen will. Abbreviiert der Lyriker die Gefühle, der Dramatiker die Ereignisse der Handlung, der Maler und Bildhauer die Details der Natur, so abbreviiert auch der Musiker den Tonraum und drängt die Tonphänomene zusammen. Trotz der Abbreviation aber schenkt uns die gütige Natur den Wohlklang der Quint, auch wenn diese nicht gerade in der zweiten Oktave fällig ist, wo ihre eigentliche Heimat ist, und ebenso

erfreuen wir uns der wohlklingenden großen Terz, ohne daß sie programmgemäß erst in der dritten Oktave zu erscheinen braucht.

Es ist selbstverständlich, daß den Trieb, Generationen von Obertönen ins Unendliche zu zeugen, jeder Ton in gleichem Maße besitzt. Man darf, wenn man will, auch diesen Trieb einem animalischen vergleichen, denn er scheint in der Tat dem Fortpflanzungstrieb eines Lebewesens durchaus nicht nachzustehen.

Dieser Umstand legt neuerdings die biologische Wertung der Ereignisse im Tonleben nahe, wie dies schon oben bei der Fortpflanzung des Motivischen (im § 4) hervorgehoben wurde. So führt denn jeder der Töne seine Generationen und — was uns hier am meisten angeht — seine eigenen Durdreiklänge 1 : 5 : 3 immer mit sich.

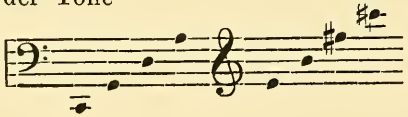
§ 14

Der Vorrang der quintalen Beziehung unter den Tönen aus dem Vorrang der Quint deduziert

Diese Tatsache hat auch für die Beziehung der Töne untereinander die wichtigsten Konsequenzen. Wenn wir fragen, welche Beziehung unter zwei Tönen die natürlichste sein kann, so hat uns auch hierauf die Natur selbst bereits ihre Antwort gegeben: hat sich z. B. G als stärkster Oberton im Schoße des Grundtones C erwiesen, so bleibt ihm auch die Wucht und die Weihe dieser nahen Verwandtschaft erhalten, wenn es ihm je im wirklichen Leben eines Tonstückes plötzlich als selbständiger Grundton entgegentritt: es ist, als würde der Aszendent seinen Deszendenten agnoszieren. Diese erste und natürlichste Beziehung zweier Töne untereinander möchte ich die quintale Beziehung nennen.

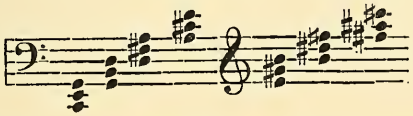
Ist nun die quintale Beziehung der Töne die natürlichste, so wird, wenn man noch mehr Töne als bloß zwei in Beziehung zueinander bringen will, wieder die quintale Beziehung im Sinne der Natur die gemäßeste bleiben: daher die Folge der Töne

23]



u. s. w.

ewig gültige Beziehungen offenbart. Geben wir diesen Tönen, was ihnen an ihren stärksten Obertönen 5 und 3 gebührt, so lautet diese Folge vollinhaltlich so:

24]  u. s. w.

Um aber jeglichem Mißverständnis vorzubeugen, will ich noch einmal deutlich sagen, daß alle jene einzelnen Töne als gleichwertige Grundtöne aufzufassen sind, daher z. B. der dritte Ton D nicht identisch sein will mit dem neunten Oberton des C, ebensowenig als der sechste Ton H der fünfzehnte Oberton des C zu sein prätendiert u. s. w.

§ 15

Widersprüche zwischen Grundtonhaftigkeit und gegenseitiger Beziehung von Tönen

Nun stand der Künstler vor der unendlich schwierigen Aufgabe, in seiner Kunst sowohl alle diese Triebe der einzelnen Töne, — gleichsam ihre Grundtonhaftigkeit selbst, — als auch die Beziehungen der Töne zueinander in einem System zu vereinigen.

Das erste, wovon er zunächst Gebrauch machte, um diese Aufgabe zu lösen, war sein Recht auf Abbreviation, mit der er die unendliche Weitläufigkeit der Natur in den beschränkten Raum einer Oktave bannte. Über diesen Punkt brauchen wir uns hier nicht mehr aufzuhalten, nachdem bereits oben (§ 13) das Nötige gesagt wurde.

Sodann war der Künstler aus eben dieser Begrenztheit heraus gezwungen, an dem, was ihm die Natur darbot, noch eine zweite Abbreviation vorzunehmen: wenn er nämlich die Erinnerung und die Spur des Ausgangspunktes behalten wollte, mußte er sich auf bloß fünf Töne oberhalb des C beschränken. Wieder hat des Menschen Ohr wunderbarerweise bei der Fünfzahl halt gemacht!

Und endlich das weitaus schwierigste war, die Widersprüche zu bändigen, welche schon bei den vom Künstler allein adoptierten sechs Tönen ausgebrochen sind. Denn auf der einen Seite stand der Egoismus der Töne, das

Recht, als Grundtöne ihre eigene Quint und große Terz zu behalten, kurz, das Recht auf eigene Generation, während auf der anderen Seite das Interesse der Allgemeinheit, nämlich der durch den näheren Verkehr zu erzielenden Gemeinschaft, gerade an den Generationen Opfer forderte. So konnte z. B. der erste Ton C sicher nicht mit der großen Terz Cis, auf die wieder der Ton A als Grundton Anspruch erhob, in derselben Gemeinschaft bleiben. Ebenso widersprach die Terz von E, nämlich Gis, dem zweiten Grundton G u. s. w.

§ 16

Inversion als Gegenstück zur Entwicklung

Nun, wie sollte da Wandel geschaffen werden? Wie war die Abbreviation zu vollziehen, die hier doch so notwendig erschien?

Glücklicherweise kam den Künstlern bei der Lösung dieses Problems eine neue eigene Erfindung zu Hilfe. Hat die Natur nur Entwicklung und Zeugung vorgeschlagen, ein unendliches Vorwärts, so haben die Künstler, indem sie eine Quintenbeziehung in umgekehrter Richtung, also ein Fallen von der Höhe zur Tiefe konstruiert haben, ein künstliches Gegenstück dazu geschaffen, eine Rückentwicklung, einen zunächst bloß künstlerischen Prozeß, der im Grunde eine naturfremde Erscheinung ist, da die Natur eben ein Rückwärts nicht kennt. Daß sich die letztere, nämlich die Natur, nachträglich dennoch mit dieser Beziehung der Quinten nach unten, die ich Inversion zu nennen vorschlagen möchte, gleichsam befreundet hat, ist übrigens leicht zu verstehen: denn schließlich mündet die Beziehung der Quinten nach unten doch wieder auch in die natürliche Entwicklung der Quinten nach oben, d. h. wäre diese nicht a priori von Natur aus gegeben, so hätten die Künstler sicher niemals das Spiegelbild dazu schaffen können. So klingt denn auch durch das Gegenstück der Inversion nach unten vernehmlich die originale Beziehung der Quinten nach oben durch.

Was aber den Künstler zu dieser Inversion besonders lockte, war die Empfindung, daß mit ihr eine Spannung von hohem künstlerischen Wert verbunden ist.

Wir finden ähnliches ja auch in der Sprache. Sagt man z. B. „Der Vater ritt durch den Wald“, so ist sicher davon verschieden der Eindruck der Wendung „Es ritt der Vater durch den Wald“ oder „Durch den Wald ritt der Vater“. Die Verschiedenheit besteht offenbar in der Nüance der Spannung, die die beiden letzteren Wendungen vor der ersteren voraus haben. Natürlich ist es zwar, zuerst das Subjekt vorzuführen, wovon zu sprechen man vorhat, und dann erst zu erklären, was es mit diesem Subjekt für eine Bewandtnis hat. Aber wo diese natürliche Folge nicht durch besondere Umstände allzu dringend geboten ist, zieht es der Mensch nicht selten aus ästhetischen Gründen vor, den Effekt der Spannung mitwirken zu lassen: er setzt alsdann die Tätigkeit („es ritt“) oder einen Nebenumstand („durch den Wald“) an die Spitze, und gerade weil wir sonst in natürlicher Ordnung zu erfahren gewohnt sind, zunächst wer es sei und erst dann, was er tue, werden wir durch die unnatürliche Umstellung in Neugierde und Spannung versetzt. Das dann folgende Subjekt löst zwar die Spannung auf, daß aber eine solche bestanden, darüber gibt es keinen Zweifel. Was alles ist in einem solchen Augenblick der Spannung zu denken! „Es ritt?“ Wer? Freund? Feind? Fremder? Bekannter? u. s. w.

Ein anderes ist es freilich, daß man sich dieser Spannungsempfindung nicht mehr bewußt ist im täglichen Leben, weil man im Gespräch sich eben gewöhnt hat, solche Inversionen gedankenlos zu gebrauchen, mit oder ohne viel Grund.

In der Musik drückt sich die Spannung so aus: Erscheint z. B. der Ton G, so plädiert unser Gefühl zunächst dafür, daß offenbar zu G sich bald seine eigenen Deszendenten D und H gesellen werden, da in diesem Sinne unser Gefühl von der Natur instruiert ist. Stellt nun der Künstler diese natürliche Ordnung um, und läßt auf ein G gar die Unterquint C folgen, so hat er damit ohne Zweifel unsere Erwartung Lügen gestraft. Daraus, daß das C tatsächlich gefolgt ist, erfahren wir hinterher, daß es sich da gar nicht

um G, sondern vielmehr um C gehandelt hat, in welchem Falle aber G auf C folgen zu lassen doch das Natürlichere gewesen wäre.

Die Spannungen dieser Inversionen spielen in der freien Komposition die denkbar größte Rolle: so

a) in der horizontalen Richtung des Melodischen, d. h. wenn die Melodie für sich allein betrachtet wird, wie

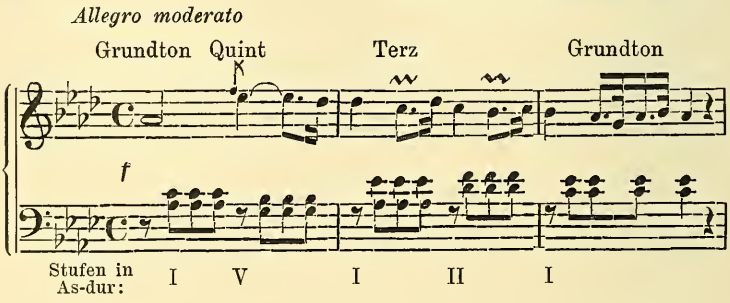
b) im Stufengang, d. i. in der harmonischen vertikalen Konstruktion.

Hier lasse ich einige Beispiele folgen, wobei ich jedoch der Deutlichkeit halber den Beispielen für Inversion solche mit normaler Entwicklung vorausschicke.

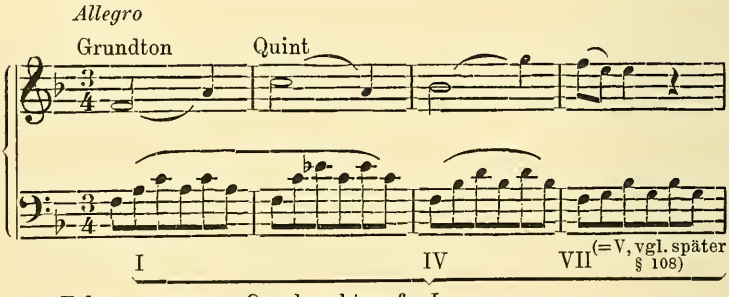
Ad a), d. i. in Bezug auf den horizontalen Entwurf der Melodie, und zwar:

Erstens in normaler Entwicklung vom Grundton zur Quint:

25] Haydn, Klaviersonate As-dur.

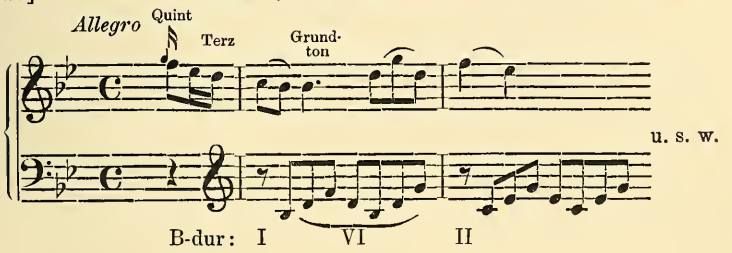


26] Mozart, Klaviersonate F-dur, Köch.-V., Nr. 332.

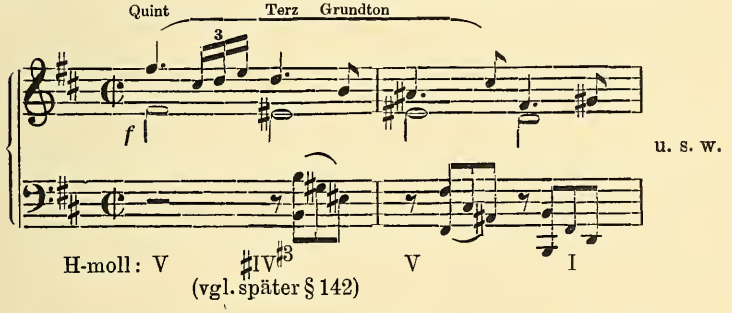


Zweitens invertiv von der Quint zum Grundton:

27] Mozart, Klaviersonate B-dur, Köch.-V., Nr. 333.



28] Brahms, Rhapsodie H-moll Op. 79, Nr. 1.

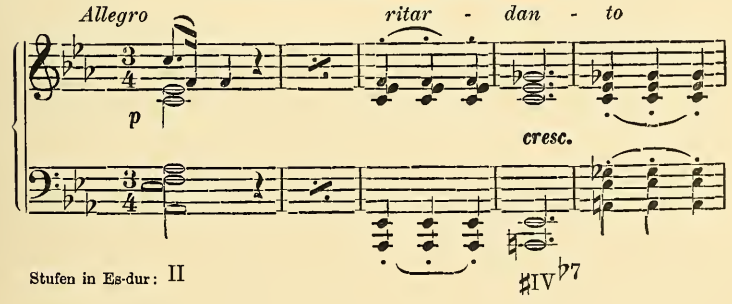


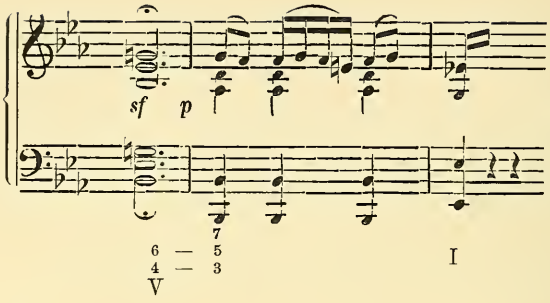
Ad b), d. i. in Bezug auf den Stufengang, und zwar:

Erstens in normaler Entwicklung: Vergl. die oben gegebenen Beispiele Nr. 25, 26 und 27, wo die harmonische Entwicklung jedesmal von der I. Stufe ausgeht.

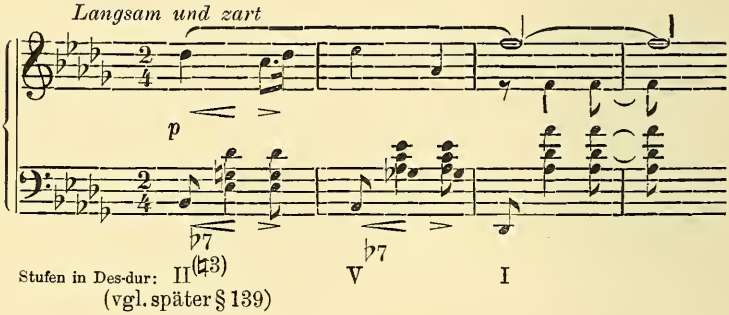
Zweitens invertiv von einer beliebig anderen Stufe zur ersten:

29] Beethoven, Klaviersonate Es-dur Op. 31, Nr. 3.

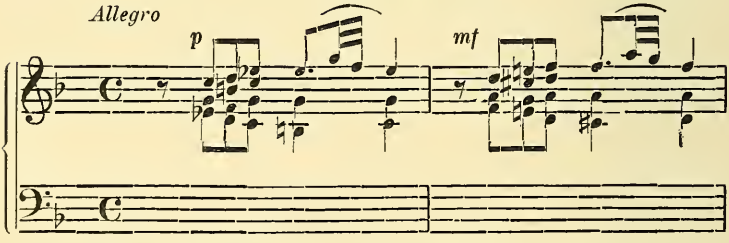


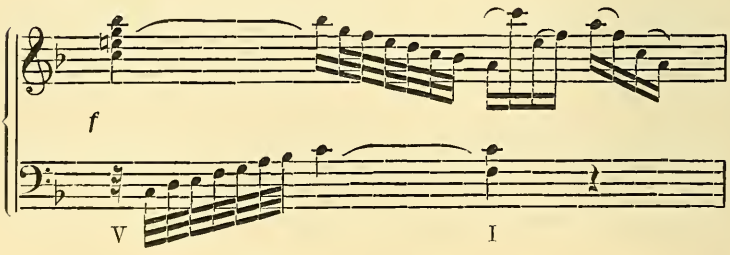


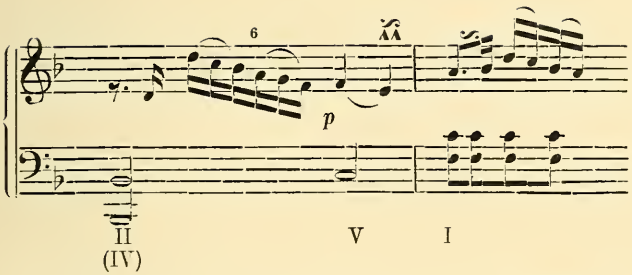
30] Schumann, „Warum?“



31] Ph. Em. Bach, Klaviersonate F-dur.

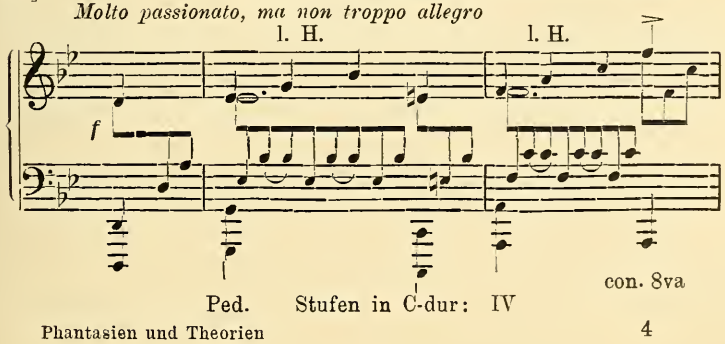


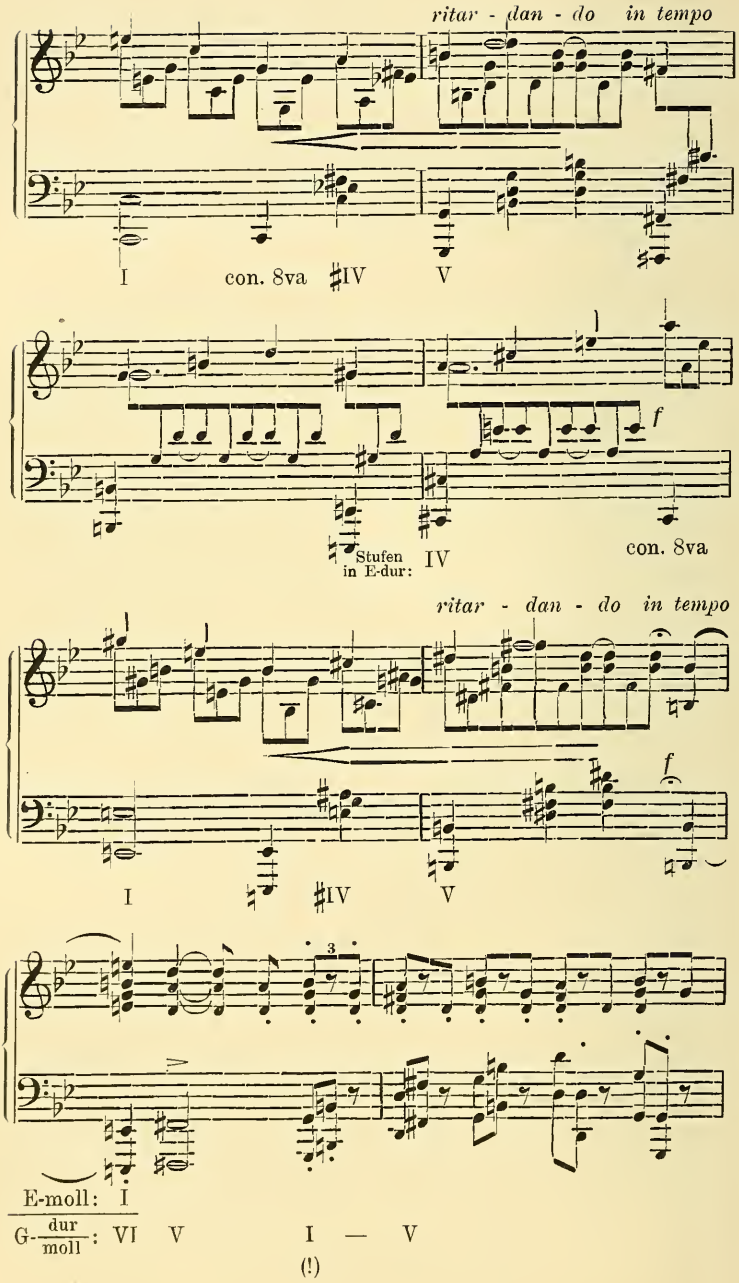


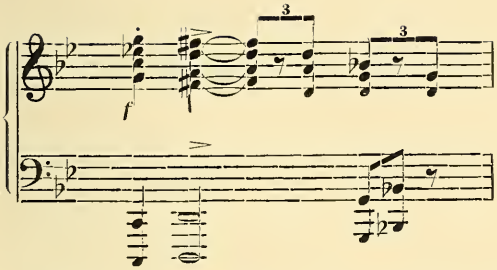


In diesen drei Beispielen beginnt der Stufengang statt mit der Tonika mit einer ihrer Oberquinten (II oder V). Im letzten der Beispiele, das mit der Dominante beginnt, tritt überdies eine unvergleichlich kühne Mischung eben auf der Dominante hinzu. Jedoch haben die hier angeführten Beispiele das miteinander gemein, daß man nicht allzulange auf die Tonika warten muß. Dagegen wird uns das gleich anzuführende nächste Beispiel den Fall zeigen, daß der Komponist uns lange — nicht weniger als acht Takte — auf die eigentliche Tonart und deren Tonika warten läßt, und zwar mit Absicht und zum Vorteil des hier intendierten rhapsodischen Charakters. Was die Tonarten in den acht Takten anbelangt, so bleibt es unentschieden, ob man es im Takt 1 mit B-dur (III—IV) oder G-moll (V—VI) oder gar Es-dur (VII$^{\sharp 5}$—I) zu tun hat; ebenso kommen im Takt 5 in Frage die Tonarten: D-dur (III—IV), H-moll (V—VI) und G-dur (VII$^{\sharp 5}$—I). Bei den übrigen Takten sind die Tonarten im Beispiel selbst ersichtlich gemacht.

32] Brahms, Rhapsodie G-moll, Op. 79, Nr. 2.



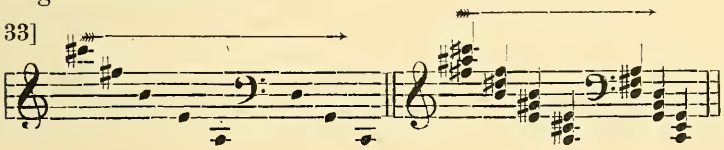

ritar - dan - do in tempo
I
con. 8va
♯IV
V
f
Stufen in E-dur:
IV
con. 8va
ritar - dan - do in tempo
f
I
♯IV
V
3
E-moll: I
G-dur/moll: VI V I — V
(!)



Es wird übrigens von diesen Dingen später noch mehr die Rede sein, hier nur so viel, daß gerade in der Mischung d. h. in der Mannigfaltigkeit und in den Kontrasten der Entwicklungs- und Inversionsformen sich der Habitus eines wirklichen Meisters und dadurch auch den Vorzug desselben vor den geringeren Talenten ausdrückt. —

Wenn wir uns nun die Reihe der Töne wieder vergegenwärtigen, die auf C in quintaler Ordnung nach oben gefolgt sind, so lautet die vom Künstler in sie hineingetragene Inversion so:

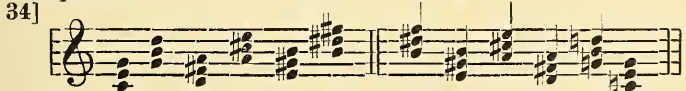
33]



In den Raum der Oktave zusammengedrängt und auf jene geheimnisvolle Fünfzahl beschränkt, lautet das Auf und Nieder der Quinten in der natürlichen Richtung der Entwicklung und in der umgekehrten der Inversion also:

Oberquinten: 1 2 3 4 5 5 4 3 2 1

34]



(Stufen: I V II VI III VII VII II VI II V I)

§ 17

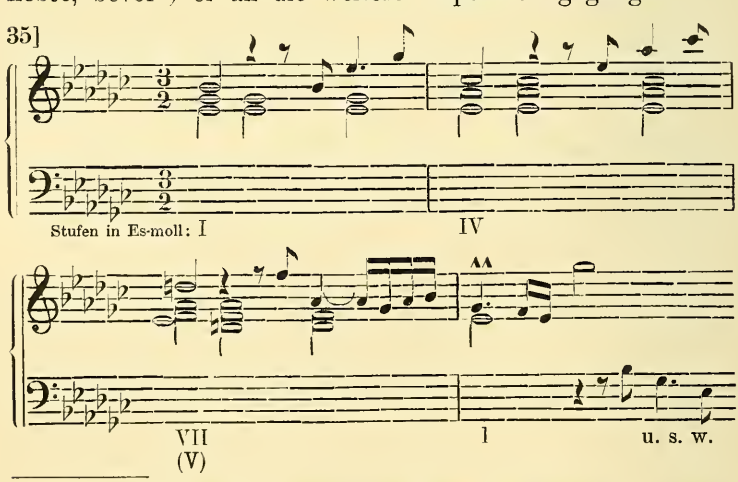
Die Entdeckung der Unterquint als Folge der Inversion und ihre Aufnahme in das System

Diese Inversion der Quinten von der fünften Oberquinte bis zum Grundton zurück hatte aber eine unerwartet neue Folge mit sich gebracht, nämlich: da der Künstler vor dem Grundton selbst stand, hatte er das Bedürfnis, die Inversion

nunmehr auch auf ihn anzuwenden, um gleichsam zu erfragen, wer der Ahne des Grundtones ist, dem eine so stattliche Reihe von Tönen sich angeschlossen hat. Es wurde so die Unterquint F entdeckt, die gleichsam ein Stück Vergangenheit des Tones C darstellt.

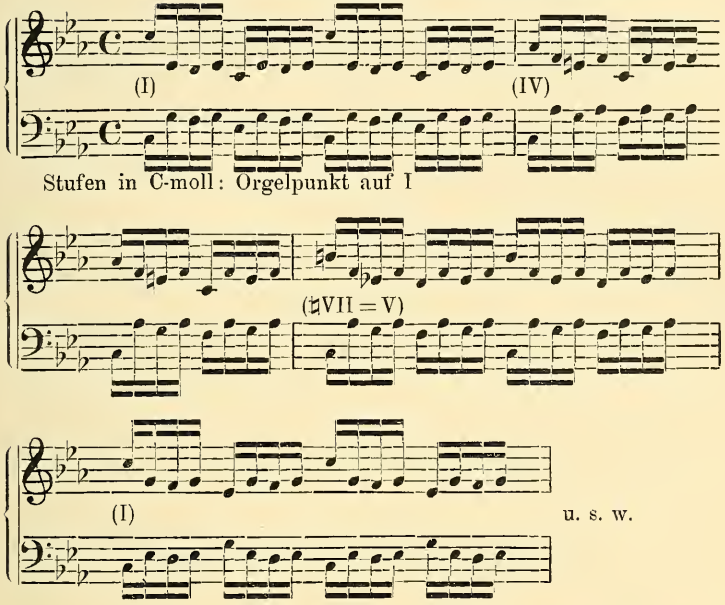
Je mehr nun die Praxis der Komponisten die gute künstlerische Wirkung der Inversion überhaupt bestätigt hat, desto mehr befestigte sich auch die Wirkung der Inversion des Grundtones C auf die Unterquint F, und daher sah man sich genötigt, der Unterquint auch im System einen Platz einzuräumen.

Zur Erläuterung dieser Wirkung mögen einige Beispiele aus der Kompositionstechnik Joh. Seb. Bachs hier angebracht werden, der die Wirkung der Inversion des Grundtones zur Unterquint ganz besonders hochschätzte und liebte, so daß er fast regelmäßig die Tonika, nämlich den Grundton des Stückes, am Anfang durch Zitierung von dessen Unterquint und hierauf der ersten Oberquint festzumauern liebte, bevor[1]) er an die weitere Exposition gegangen.

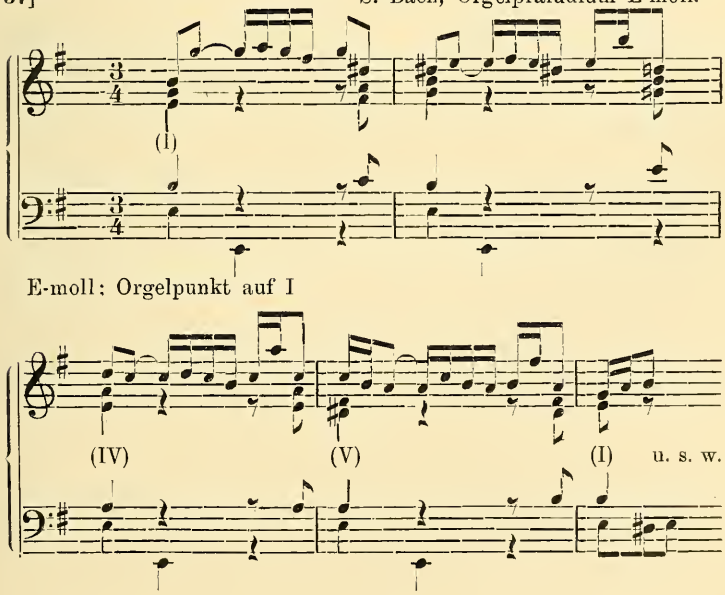


[1]) Überflüssigerweise belasten viele Herausgeber Bachs, z. B. Czerny in der Ausgabe des Wohltemperierten Klaviers, solche Anfangsstellen, die ja selbst noch keinerlei Handlung des Stückes bedeuten, mit allzuvielen Sentimentalitäten, was sich namentlich in den allzuvielen Vortragszeichen äußert.

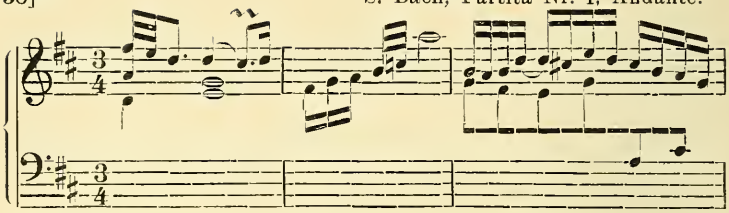
36] S. Bach, Präludium, Wohltemperiertes Klavier.



37] S. Bach, Orgelpräludium E-moll.

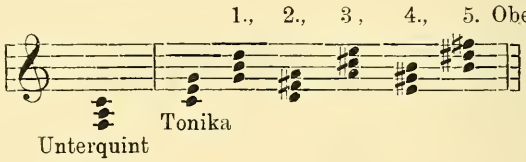


38] S. Bach, Partita Nr. 4, Andante.



So stellt denn endlich das System des Tones C eine Gemeinschaft dieses Grundtones mit fünf anderen Grundtönen vor, die in der Richtung der aufsteigenden Quint gelegen sind, vermehrt um einen einzigen weiteren Grundton (die Unterquint), der gleichsam nur durch Bande der Vergangenheit mit der Gemeinschaft zusammenhängt. Das Bild des Ganzen sieht also folgendermaßen aus:

39]



Was wir also „Quart“ zu nennen belieben, ist, als Grundton genommen, in Wahrheit nur eine Unterquint, deren Entstehung ich soeben auf den künstlerischen Grund der Inversion zurückgeführt habe; sie aber auf das Verhältnis 3:4 (vgl. § 8) zurückzuführen, wäre ebenso müßig als unkünstlerisch.

Außerdem würde in uns die geheimnisvolle Forderung nach der Fünfzahl nachdrücklichst dagegen prostestieren, wollten wir die obige Reihe gar als vom F aus ausgehend betrachten, da von diesem Ton aus wir eine Reihe von sechs Oberquinten zu bewältigen hätten, was offenbar unsere Grenze überschreitet.

§ 18

Endgültige Lösung der Widersprüche und Begründung des Systems

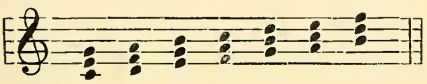
Nach dieser definitiven Regelung der Zahl der Töne, ihrer aufsteigenden Entwicklung, ihrer rückfallenden Bewegung, konnte es den Künstlern endlich gelingen, auf das bestimmteste die Opfer zu definieren, welche die einzelnen

Töne sich abringen lassen mußten, wenn sie ihre Gemeinschaft nutzbringend gründen und fortsetzen wollten.

Im einzelnen: Widersprachen sich F und Fis, so mußte das letztere als Terz der zweiten Oberquint dem ersteren weichen, dessen überragende Bedeutung in seinem Charakter als Grundton und Unterquint verbürgt ist. Ähnlich wichen Cis, die Terz der dritten Oberquint, dem Grundton C, das Gis der vierten Oberquint der ersten Oberquint G und endlich Dis und Fis, beide der Oberquint D und der Unterquint F. Man kann es auch so sagen: der Inhalt der ferneren Oberquinten, von der zweiten angefangen, wurde temperiert und abgestimmt auf den Inhalt des Grundtones, seiner ersten Oberquint und Unterquint.

Es erübrigt mir nur noch, dieses Resultat des Systems in der Fläche der Oktave und in der Ordnung der absoluten Tonhöhen zu projizieren, wobei freilich das Prinzip der quintalen Beziehung optisch nicht zum Ausdruck kommen kann.

40]



§ 19

Erläuterungen zu einigen Elementen des Systems

Das ist auch der Anblick des C-Systems, wie wir ihm täglich begegnen.

Aber gerade deshalb, weil jene Form uns zu einer täglichen Erscheinung geworden ist, lade ich jeden Musikfreund desto dringlicher ein, im Auge zu behalten, welche merkwürdige Naturgewalten und welche künstlerischen Triebe sich dahinter verborgen halten.

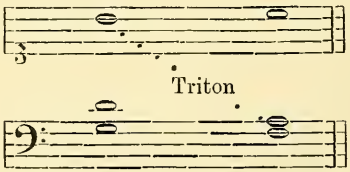
Man muß in diesem System vor allem das Fremde der Unterquint F deutlich heraushören und darin einen Überrest, den Repräsentanten eines zurückliegenden Systems erblicken, mehr denn einen wirklichen organischen Bestandteil des Systems C, das im Sinne der Natur ursprünglich bloß aus einer Reihe von Oberquinten allein entstanden ist. Als die wichtigste Konsequenz dieser Tatsache aber ist die Beziehung

des Tones F zum H zu bezeichnen. Innerhalb des Systems, welches sonst aus lauter reinen Quinten besteht, bildet der Zusammenstoß der letzten fünften Oberquint H mit der Unterquint F — eben infolge des Charakters der letzteren als eines Fremdkörpers im System — eine verminderte, die einzige verminderte Quint und naturgemäß ebenso ihre Inversion die einzige übermäßige Quart, den sogenannten Tritonus. Auf diese Weise erklärt sich der Tritonus natürlich und ungezwungen, während man sonst zu recht komplizierten und verworrenen psychologischen Argumenten seine Zuflucht zu nehmen gezwungen ist. Vergleiche beispielsweise den Erklärungsversuch Cherubinis in seiner Theorie des Kontrapunkts und der Fuge bei Ex. 27, den ich hier folgen lasse:

„Es bleibt uns jetzt noch nachzuweisen, wie und warum der Triton eine falsche harmonische Relation ist. Was ich in dieser Beziehung hier sagen werde, gilt ebenso für den mehr- als für den zweistimmigen Kontrapunkt und ich gebe diese Erklärung hier so ausführlich, damit ich nicht nötig habe, darauf wieder zurückzukommen.

Um die Ursache der falschen Relation zu zeigen, wähle ich den harmonischen Dreiklang von G und lasse ihm unmittelbar den von F folgen.

41]



Man erkennt hier augenblicklich die falsche Relation.

1. Weil der erste Akkord, wenn man ihn als zu C gehörig betrachtet, natürlicherweise nach diesem Akkorde oder nach A-moll zu gehen strebt und nicht nach der Unterdominante.

2. Weil, wenn man diesen Akkord als zu G gehörig betrachtet, der Akkord von F ihm ganz fremd ist, denn der Begriff von der G-Tonart schließt die Idee von Fis mit in sich.

3. Aus demselben Grunde, wenn man den zweiten Akkord als zu C gehörig betrachtete oder zu F, so forderte er einmal von dem G-Akkord gefolgt zu sein und das andere Mal wäre ein B statt eines

H notwendig. So stehen F und H in offenbarem Widerspruche miteinander und die Relation, die sich daraus ergibt, kann keine andere als eine falsche sein.

Daraus folgt denn auch, daß alle Akkordfolgen, deren einer ein F, der andere ein H einschließt, und umgekehrt, die falsche Relation des Triton erregen."

Aus obigem folgt zugleich, daß, so oft im C-System die Inversion hinter der vierten Stufe fortgesetzt wird, die verminderte Quint unausweichlich ist, wie man es im folgenden Bild sieht:

$$\text{I} - \underbrace{\text{IV} - \text{VII}}_{\text{verm. Quint}} - \text{III} - \text{VI} - \text{II} - \text{V} - \text{I}$$

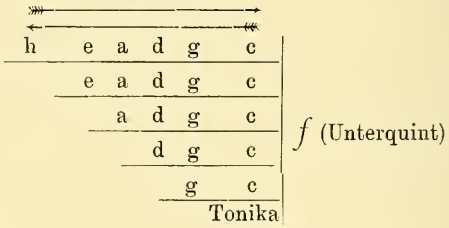
Bei solcher Gelegenheit erfüllt die verminderte Quint die bedeutsame Aufgabe, die Inversion von der Unterquint weg wieder in das Geleise der naturgemäßen Oberquinten zurückzuleiten; und nur, weil hier auf die vierte Stufe eben die verminderte Quint H und nicht die reine Quint B folgt, die Inversion in eine (nach § 17) systemfremde Gegend der noch tieferen Unterquinten verlocken könnte, nur darum wird es uns erst recht klar, daß wir im C-System überhaupt sind. So verrät denn bei der Folge von IV—VII gerade das Geschäft der Inversion das Fremdartige der Unterquint am stärksten; und in diesem Sinne mag man, um ein Bild aus der Welt der Moral zu entlehnen, die in der Beziehung der soeben genannten beiden Stufen enthaltene Fälsche der Relation, d. i. die Verminderheit der Quint als gleichsam eine Sühne für die der Musik nur künstlich aufgedrängte Technik der Inversion betrachten.

Ebenso ist es falsch, die „Sext" A für nichts mehr als eine wirkliche Sext zu halten, da sie als Grundton doch die dritte Oberquint ist. Es ist daher ebensowenig künstlerisch als fruchtbringend, krampfhaft in den höheren Regionen der Obertöne nach einem Vorbild dafür zu suchen, und da sich dort keines findet, zu vermuten, ob nicht denn doch z. B. der dreizehnte Oberton mindestens der Pate der Sext sei.

Ähnliches gilt von der sogenannten Sekund und Sept,

die, sofern sie als Grundtöne in Frage kommen, vor allem als zweite resp. fünfte Oberquint zu hören sind.

Es ist nämlich ganz besonders für die künstlerischen Zwecke wichtig, diese quintale Entfernung der Töne vom Grundton nach beiden Richtungen hin, sowohl der zentrifugalen nach oben wie der zentripetalen nach unten, stets gegenwärtig zu hören. So hat man beim Ton H vor allem seine Entfernung von C zu fühlen, wohin der Weg über die Töne E, A, D, G führt, beim Ton E die Entfernung von C über drei Töne A, D, G, desgleichen die Wege von A und D, über zwei beziehungsweise einen Ton zu C führen.



Denn gerade durch eben diese Pforte der quintalen Beziehungen meldet unversehens die Natur ihre Rechte beim Künstler wieder an, und auf einmal hören wir alle die geopferten Terzen und Quinten wieder auferstehen, als wollten sie gegen den unnatürlichen Zwang des Systems protestieren! Es kommen wieder die Fis, Cis, Gis und Dis, und so versöhnt der Künstler von einem noch höheren Standpunkt aus sein System mit der Natur, die gleichsam immer auf ihn lauert, um ihn auch gegen sein Wissen mit dem Besten zu beschenken. Diese scheinbare Durchbrechung des Systems durch die Rückkehr zur Natur wird ausführlich im Kapitel über Chromatik, welche gerade in dieser Tendenz ihre Wurzel hat, dargelegt werden (vergl. § 133 ff.).

Man würde fehlgehen, wenn man aus der Tatsache allein, daß die gangbare Theorie das soeben dargestellte System C ja auch kennt und schildert, schließen wollte, daß dessen Wesen sich ihr wirklich erschlossen hat. Sie hat es vielmehr aus einer früheren Zeit bloß mechanisch

übernommen, in der man dasselbe, und zwar unter vielen anderen Systemen, nur leider ohne psychologische Vertiefung, schon lehrte. Wenn nun so die frühere wie die neuere Zeit beide davon weit entfernt waren, den Zusammenhang zwischen Kunst und Natur, wie er sich im C-System offenbart, zu begreifen, so zeigte doch unsere Zeit mindestens den einen Fortschritt gegenüber der früheren, daß sie die Erklärung dafür in den Erscheinungen der Natur zu suchen begann. Wir sahen aber, wie sie sich in ihren ersten Entdeckerfreuden zu sehr in den Gedanken verbiß, alles lediglich durch die Natur zu erklären, wie z. B. die Quart, die Sext, die Sept, den Molldreiklang etc. Es fiel ihr nicht ein, zu ahnen, daß ein beträchtlicher Teil des Systems vollständiges originales Eigentum der Künstler sei, wie z. B. die Inversion samt deren Folgen, der ersten Unterquint und der Temperierung des Systems, und daß so das System als Ganzes nur als Kompromiß aufzufassen sei zwischen Natur und Kunst, eine Mischung von Natürlichem und Künstlerischem, nur freilich mit der überwiegenden Macht der Natur, die ja Ausgangspunkt gewesen. Was die Künstler als ihre Verdienste beanspruchen können, das darzustellen ist ja eben meine Aufgabe.

---

2. Kapitel
Das künstliche System
(Moll)

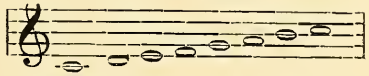
§ 20

Die Theorie der mittelalterlichen Zeit schlug den Künstlern folgende Systeme vor:

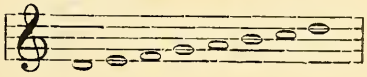
Identität unseres Moll mit dem alten äolischen System

42] in Noten:

das jonische:

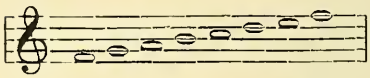


das dorische:

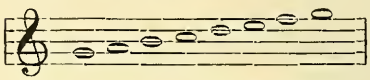


das phrygische:

das lydische:



das mixolydische:



das äolische:

Zu diesen Theorien kam man auf dem Weg eines Mißverständnisses der noch älteren Theorie, insbesondere auch der griechischen, und wenn nun auch die gegenwärtige Theorie vier von jenen sechs Systemen über Bord geworfen hat und nur deren zwei vorträgt, so ist ihr der Grund davon sicher selbst nicht klar. Es ist ein trauriges Los der Theorie überhaupt, sich mehr mit sich selbst zu befassen, als nachfühlend der Kunst zu folgen. So haben denn auch die Künstler wieder aus eigenem Instinkt und durch eigene Praxis zunächst die Reduktion jener vielen Systeme auf zwei vollzogen. Sie setzen unbewußt in unserem sogenannten Moll das alte äolische System fort, ebenso wie sie im Dur das alte jonische beibehalten haben.

Nicht ohne Interesse mag es sein, zu erfahren, daß auch J. S. Bach in seinem Generalbaßbüchlein (abgedruckt als XII. Beilage im II. Band der Bach-Biographie von Philipp Spitta) das Mollsystem für völlig identisch mit dem äolischen erklärt, also mit kleiner Terz, Sext und Sept und mit Molldreiklängen auf der Tonika, der ersten Oberquint und Unterquint.

Wir sehen also die seltsame Tatsache: während die Theorie gar nicht anzugeben weiß, warum die Künstler neben dem Jonischen gerade das reine Äolische — nicht etwa das Dorische oder Phrygische — in ihrem Moll erhalten haben, bewegen sich diese seit Jahrhunderten bereits mit größter Sicherheit in dem äolischen (Moll-)System, freilich

nur instinktmäßig, und ohne über Gründe sich den Kopf zu zerbrechen.

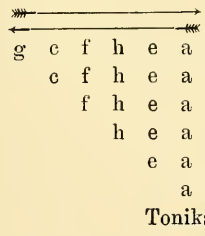
Es wird daher meine Aufgabe sein, hier die Gründe auseinanderzusetzen, welche die Künstler bewogen haben, just das äolische System und kein anderes der älteren Systeme dem jonischen (Dur) für die praktischen Kunstzwecke zu koordinieren.

§ 21

Die quintale Ordnung in Moll — künstlich

Vor allem ist es nötig, zu erinnern, daß auch auf das Mollsystem jene Prinzipien Anwendung haben, welche wir bei Dur ausführlich dargelegt haben; ich meine die quintale Beziehung der Grundtöne des Systems, die Gesetze der Entwicklung und Inversion samt allen daraus entstehenden Folgen. Soweit diese Prinzipien in Betracht kommen, ist zwischen dem Verhalten des Moll und des Dur kein Unterschied zu entdecken. Danach ist also der Quintengang z. B. in A-moll derselbe wie in A-dur, und er wird in Moll keineswegs schon dadurch gehindert, daß zum Unterschied von Dur, wo die verminderte Quint erst zwischen VII. und IV. Stufe ausbricht, hier bereits die zweite Oberquint in der erwähnten falschen Relation zur dritten (H : F) steht.

Auch hier heißt es daher, ganz so wie in Dur (vergl. § 19), nur mit Veränderung der Töne:

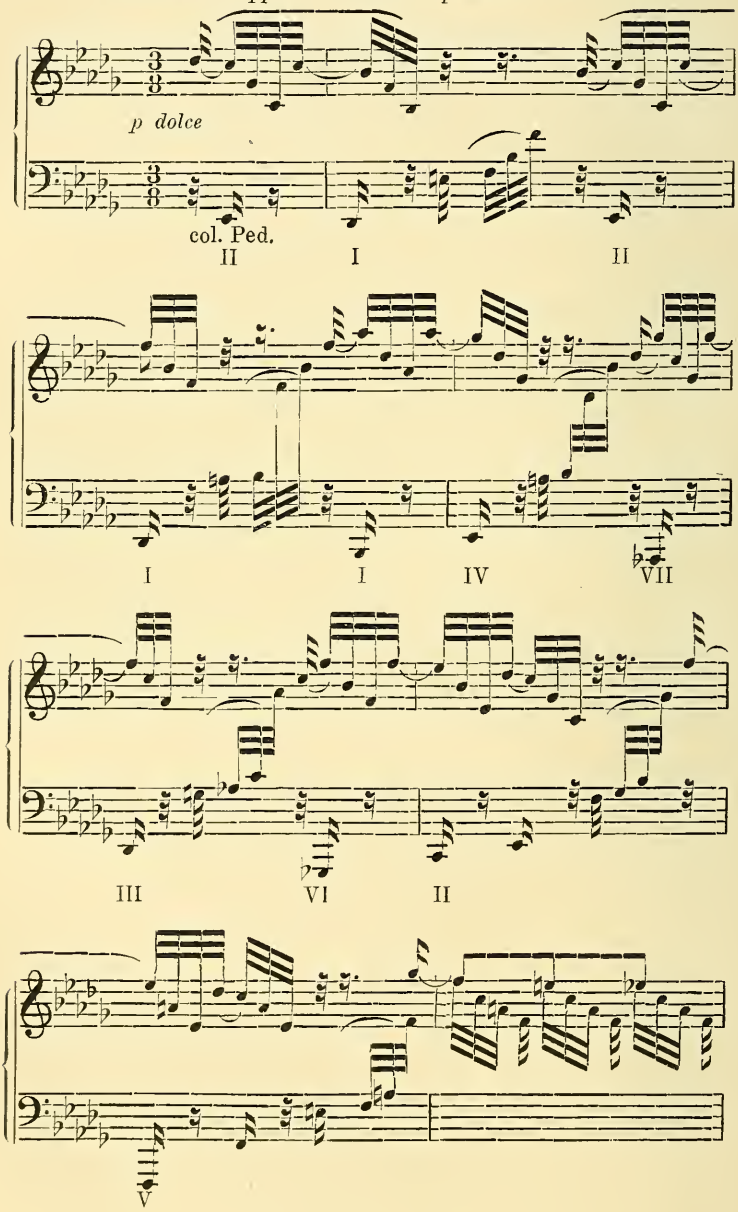


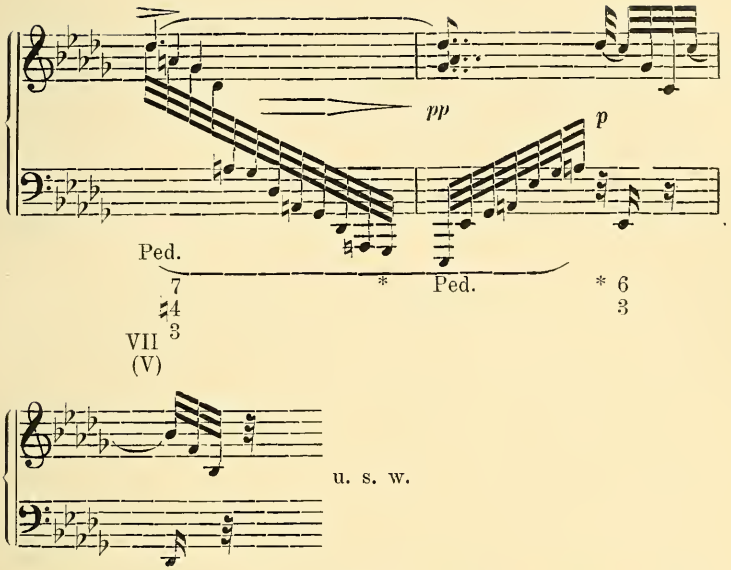
D (Unterquint)

Das folgende Beispiel Nr. 43 zeigt uns eine voll ausgeschöpfte Inversion in Moll: von Takt 2 zu Takt 3 sehen wir die Inversion I—IV, im Takt III sodann IV—VII, wodurch — nach § 19 — die V. Oberquint gewonnen wird, und nun fallen in den nächsten Takten Oberquint um Oberquint: VII—III—VI—II—V bis zur Tonika (I) herab.

43] Brahms, Intermezzo B-moll, Op. 117.

Andante non troppo e con molto espressione.





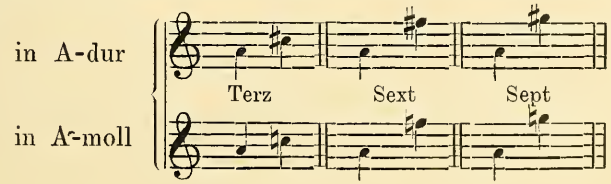
Dadurch wird aber dreierlei bewiesen: erstens die innere Notwendigkeit und Unerläßlichkeit der Eingangs dieses Paragraphen erwähnten Prinzipien; zweitens, daß das Prinzip des Stufenganges in Moll beileibe nicht original, sondern — eben dieser Notwendigkeit halber — künstlich aus dem Dur übertragen, ja sogar gewaltsam übertragen wurde; und daß endlich drittens aus diesem Grunde eine Superiorität des natürlichen Dur gegenüber dem Moll nicht abzuleugnen ist.

§ 22

Gegensätzlichkeit zu Dur

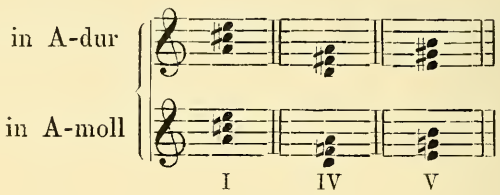
Vergleicht man die Verhältnisse im Mollsystem mit denen im Dursystem, so ergibt sich auf den ersten Blick schon eine Verschiedenheit in den Intervallen der Terz, Sext und Sept, die im Dur (im Jonischen) alle drei groß, im Moll (im Äolischen) hingegen alle drei klein sind.

44]



Aus dieser ersten Verschiedenheit resultiert noch eine andere Verschiedenheit, welche darin besteht, daß im Gegensatz zu Dur bei Moll die Tonika, sowie die erste Ober- und Unterquint alle drei Molldreiklänge aufweisen.

45]



Diese Verschiedenheiten nun sind es, die das Mollsystem zu einem vollständigen Gegenstück des Dur machen.

§ 23

Melodische und motivische Gründe dieser künstlichen Gegensätzlichkeit

Es ist ganz müßig, auch schon die erste Grundlage dieses Systems, nämlich den Molldreiklang selbst, auf die Natur, d. h. die Obertonreihe gründen zu wollen.

Zugegeben indessen, dem Molldreiklang lägen wirklich die Verhältnisse der Obertonreihe 10 : 12 : 15 zu Grunde, die sogar im Nacheinander der Entwicklung kommen, so wäre dennoch das System als Ganzes ohne weitere Zuhilfenahme von absolut künstlerischen Momenten nicht zu erklären, — abgesehen davon, daß jene Obertöne als zu ferne unser Ohr zu wenig überzeugen, trotzdem sie auf die Primzahlen 1, 3, 5 zurückgehen. Es bliebe ja dann noch unerklärt, weshalb die Künstler gerade ein System pflegen sollten, in welchem außer der Tonika noch die Ober- und Unterquint eben Molldreiklänge mit kleinen Terzen sind.

Wie anders aber könnte man dies, als dadurch, daß man in Hinsicht dieses Systems weniger die Natur selbst, denn künstlerische Motive als dessen Ursprung annimmt.

Es können nur melodische, d. i. motivische Gründe dafür maßgebend gewesen sein, den Molldreiklang überhaupt als die erste Grundlage des Systems künstlich zu kreieren, und meines Erachtens ist es eben bloß die Gegensätzlich-

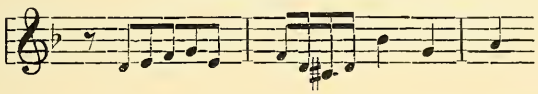
keit zum Durdreiklang allein, die den Künstler gereizt hat, das Melos danach zu formen.

Wie des weiteren aber dieselben motivischen Gründe, welche den Molldreiklang überhaupt geschaffen, dazu geführt haben, auch auf der ersten Ober- und Unterquint Molldreiklänge zu bilden — wodurch endlich das Mollsystem zu dem geworden ist, was es nun ist —, möge folgendes Beispiel verdeutlichen.

Wenn J. S. Bach das Fugenthema:

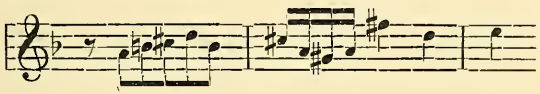
Wohltemperiertes Klavier, Fuge in D-moll.

46]



setzt, so hat er, da ihn der Trieb der Entwicklung zur Oberquint als zu dessen erstem und stärkstem Stadium emporführt, zwar die Möglichkeit, auf dem Ton A im Sinne der Natur einen Durdreiklang zu denken und demgemäß jenes Motiv im Dur zu beantworten:

47]



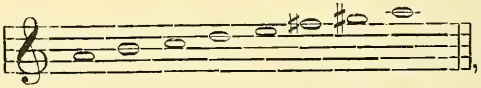
aber der Instinkt in ihm, das Thema in seinem ursprünglichen Mollcharakter wenigstens vorläufig noch zu bewahren, drängte alle anderen Gesichtspunkte zurück. In jener Zeit des gebundenen Stils fand es nämlich der Künstler natürlich, im ersten Stadium der Fuge — unter Beibehaltung der Identität in allem übrigen — zunächst bloß den Kontrast der Quint, d. i. der Tonart der Quint zu bringen; diesen Kontrast aber auch noch dadurch zu komplizieren, daß zugleich das Thema wesentliche Veränderungen an Intervallen und am Harmonischen erleide, das schien ihm weniger natürlich. Jedenfalls empfand er einen Unterschied zwischen beiden Wirkungen, hatte ein klares Gefühl darüber, welche von beiden die natürlichere ist, und so konnte er mit Hilfe der Natürlichkeit die Exposition der Fuge von Elementen

freihalten, die besser ihren Platz im späteren Stadium der Fuge haben. Exposition blieb eben Exposition, Durchführung war eben das, was sie sein sollte, alles und jedes an seinem Platze in seiner rechten Bedeutung: so erlangte die Fuge ihre zweckgemäße Durchbildung — ihren Stil.

Solche Bedürfnisse des Motivischen und der Exposition haben nun auch außerhalb der Fuge, in den übrigen und freieren Kompositionsgattungen dazu geführt, die Oberquint im äolischen System überhaupt ebenso als einen Molldreiklang aufzufassen, als es die Tonika selbst ist.

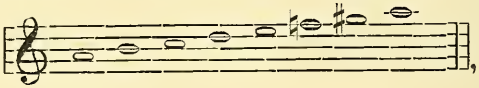
Für die motivischen Zwecke war es dem Künstler von eminentem Reiz, daß Tonika, erste Ober- und erste Unterquint, alle drei gleichmäßig Molldreiklänge waren. Ich sagte auch, daß sich der Instinkt der gesamten Künstlerschaft von dieser Auffassung in der Praxis nicht abdrängen ließ, noch läßt. Wie es aber anderseits kam, daß die Theoretiker trotz alledem dem Mollsystem selbst heute noch so ratlos gegenüberstehen, indem sie bald

48]



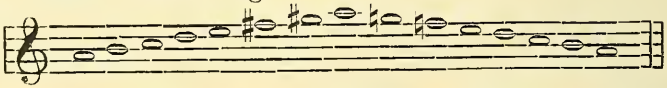
bald

49]



bald wieder in Mischung

50]



für Moll ansehen, ganz abgesehen von der Ratlosigkeit, wie das von ihnen so willkürlich angenommene System nun erst von der Natur abzuleiten sei (was freilich eine zweite Frage ist), alles das werde ich noch später zu demonstrieren Gelegenheit haben.

§ 24

Das künstliche System als Erhöhung charakterisiert

In diesem Sinne ist das Mollsystem eigentlich ganz Ureigentum der Künstler, wodurch es im Gegensatz zum Dursystem steht, das mindestens in seinen Grundlagen gleichsam spontan aus der Natur erflossen ist.

Seit jeher ist dieses gegenseitige Verhältnis beider Systeme dem Gemüt der Künstler hineingeheimnist, freilich ohne daß es bisher der Erkenntnis erschlossen worden wäre. Dur ist ihnen allemal die Natur selbst, mindestens ihr Symbol oder Rückkehr zu derselben. Gegenüber dem Dursystem stellt sich somit das äolische ungefähr so, wie der Natur gegenüber menschliche Kultur überhaupt. Seit Jahrtausenden immer mehr und mehr, — wie vielfach hat sich die Kultur von der Natur entfernt, und doch wie sicher besteht die Kultur fort, in ihren Trieben ungeschwächt! Ja, noch mehr, es hat die Natur den gesamten Bestand und Vorrat der Kultur in ihr eigenes Depot gleichsam aufgenommen, so daß alle Kultur in diesem Sinne sozusagen ein neuer Bestandteil der Natur geworden ist. Wir brauchen ja z. B. nur an die vielen neuen technischen Erfindungen im letzten Jahrhundert zu denken, welche die Menschheit der Natur aufzudringen und einzuverleiben wußte. Von der Poesie spricht Heine irgendwo als von einer „Erhöhung der Natur". Ohne mich nun einer gleichen Respektlosigkeit wider die Mutter Natur, die ich doch für das Größere halte, mitschuldig machen zu wollen, würde ich unbedenklich empfehlen, auch das äolische System als eine solche „Erhöhung der Natur" zu betrachten.

§ 25

Das Moll bei Naturvölkern kein Beweis gegen dessen Künstlichkeit

Müßte aber nicht dem so geschilderten Sachverhalt im Mollsystem die allgemein bekannte Tatsache widersprechen, daß viele Naturvölker dem Mollsystem noch näher zu stehen scheinen, als dem Dursystem? Ist nicht, wenn das Mollsystem schon bei so primitiven Völkern auftritt, und zwar stärker ausgeprägt und bevorzugt als das Dur, ist nicht dadurch allein schon — so könnte man einwenden — erwiesen, daß offenbar auch das Moll, d. h. seine reine Quint mit kleiner Terz, in der Natur irgend begründet sein müsse, und vielleicht sogar weit stärker, als das in 1 : 3 : 5 begründete Dur?

Man setzt gerne voraus, daß wilde Naturvölker der

Natur ja immerhin näher stehen und über die Absichten der Natur gleichsam aus erster Quelle und daher besser unterrichtet sind als die Kulturvölker, ohne indessen zu bedenken, daß diese Annahme, so zutreffend sie in vielen, ja in den meisten Fällen sein mag, doch nur eine willkürliche Hypothese ist.

Gerade aber auf dem Gebiete der Musik ist eine solche Annahme ungerechtfertigt. Denn hier empfiehlt es sich, die ersten musikalischen Triebe der Menschen weit eher unter dem Gesichtspunkt von singenden Vögeln, z. B. Kanarienvögeln, zu betrachten, als unter dem Gesichtspunkt eines Willens zur Kunst. So wie ein Singvogel keinerlei Diatonie, und keinerlei fixen Standpunkt, keinerlei Bestimmtheit einer absoluten Tonhöhe und keinerlei Verbindung von bestimmten Tonhöhen kennt, vielmehr nur ein Chaos von Tönen, ein Geschleife, ein Gegurgel, ein irrationales Trillern etc. von sich gibt, das gleichwohl in seinen tierischen Affekten, sonderlich den erotischen, tief verankert ist, — ganz so erzeugt eigentlich nur eine wüste Unbestimmtheit von Tönen naturgemäß auch der Naturmensch. Ob er liebt oder bekriegt, tanzt oder der Trauer sich hingibt, gleichviel — die Töne, die ihm der jeweilige Affekt entlockt, sind unbestimmte, ungefähre, so im einzelnen wie in ihrer Verbindung, so daß man die psychologische Verwandtschaft der Töne mit dem Affekte zwar unschwer erkennen kann, aber desto schwerer eine Spur von Ordnung. Und doch ist auch in dieser Unbestimmtheit eine erste Vorstufe der wirklichen Kunst zu erblicken. Das ist ja eben das Seltsame an unserer Kunst, daß ihre Wahrheit darum nicht leichter erworben wird, weil sie auch in der Natur begründet ist! Wir wissen heute, wie das Dur von der Natur gleichsam vorgezeichnet und anbefohlen erscheint, und doch hat es Hekatomben von Künstlern, eine Welt von Generationen und Kunstexperimenten gekostet, bis wir die Natur genau erraten und ihr Einverständnis eingeholt haben. Ging doch der Weg der Natur zu uns nur über unser Ohr, das darüber, was vor ihr gelten soll oder nicht, leider ganz allein, ohne Beihilfe

der übrigen Sinne, zu entscheiden hatte. Daher war es wirklich so schwierig, in unserer Kunst vorwärts zu kommen, und jedenfalls nicht anders möglich, als durch Addieren von Erfahrungen.

Und nun in dieser Entwicklung der Musik in der Richtung zur Kunst als einer endlich richtig erkannten Natur betrachte ich das Moll eben als eine Vorstufe, vielleicht eine letzte, vorletzte zur wirklichen Wahrheit der Natur, zu ihrer solennesten Wahrheit, nämlich dem Dur. Daher mag sich am leichtesten die Pflege des Moll bei den Naturvölkern erklären, wie auch sodann aber gestattet sein muß, zu prophezeien, daß sie bald auch zu unserem Dur sich entwickeln werden, sofern das Schicksal ihnen eine Entwicklung zu bescheiden vorhat, das wahrlich nicht einzig auf die Musik achtet, wenn es über Leben und Untergang ganzer Völkerschaften und Stämme richtet.

Wir werden später Gelegenheit haben, noch besser zu sehen, wie stark auch in den Künstlern das Gefühl des Dur als ultima ratio befestigt ist, — wie alles Moll sich danach sehnt, im Dur aufzugehen, und wie das letztere beinahe alle Erscheinungen in sich aufsaugt[1])!

Nun möchte man aber, fürchte ich schließlich, einen Widerspruch darin erblicken, wenn ich oben das erste Mal das Moll gleichsam „als Erhöhung der Natur", hier aber, das zweite Mal, es bloß erst als Vorstufe auf dem Weg zur Wahrheit des Dur bezeichnet habe. Der Widerspruch besteht aber nur scheinbar, denn, so wahr es ist, daß Moll evolutionistisch vor Dur liegt, so drückt sich anderseits in der künstlerischen Verwertung des Moll, in der Art des Gebrauches dieser Kunststufe, wie ich ja oben zeigte, so viel Künstlerisches, Originelles aus, daß dieses Moment allein zur Auffassung von einer „Erhöhung der Natur" berechtigt, sofern die Natur selbst doch alle die Bedürfnisse des Motivischen ja gar nicht so deutlich vorgezeichnet hat. Der Künstler Eigen-

[1]) Vgl. die Nachbildung der quintalen Ordnung des Dur in Moll in § 21.

tum ist die Entdeckung der Motive, ihrer assoziativen Wirkung, und da in dieser Entdeckung sich die Erhöhung der Natur unbedingt ausspricht, so drückt sich diese nicht minder auch in dem System des Moll aus, das in der Geschichte zwar als eine Vorstufe zu Dur zu gelten hat, doch mit dem motivischen Leben so verwachsen ist, daß es aus diesem Grunde mit zur Erhöhung der Natur gerechnet werden muß.

---

3. Kapitel
Die übrigen Systeme
(Kirchentonarten)

§ 26

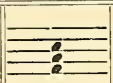
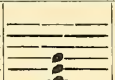
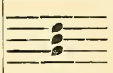
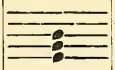
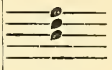
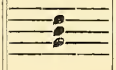
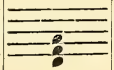
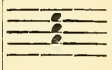
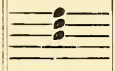
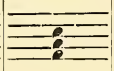
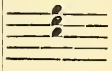
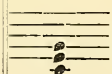
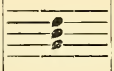
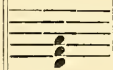
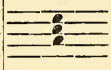
Die Kirchentonarten — vom Standpunkt der motivischen Bedürfnisse mangelhaft

Wir haben bisnun zweierlei festgestellt, erstens wie durch das Motiv in die Musik das Element der Ideenassoziationen hineingekommen ist, jenes Element, das in keiner Kunst fehlen darf, daher auch ihr auf die Dauer nicht vorenthalten werden durfte, wenn sie nicht anders ihrer Entwicklung überhaupt verlustig werden sollte; und zweitens wie eben die motivischen Bestrebungen den Künstler dann von selbst zur Fixierung des Dur- wie des Mollsystems geführt haben, weil ja beide in den entscheidenden Punkten, in der Tonika, in der ersten Ober- wie Unterquint eine gleichmäßige Dur- oder Molltemperatur haben, die sich zur Durchführung motivischer Probleme besonders gut eignet.

Betrachten wir nun unter diesem Gesichtspunkt der Gleichmäßigkeit die anderen der oben im § 20 bereits zitierten Systeme, also die dorische, phrygische, lydische und mixolydische Reihe. Da ergibt sich denn, daß das lydische und mixolydische System beide auf der Tonika Durdreiklänge haben, wodurch sie von vornherein in die Nähe des jonischen, d. h. des Dursystems kommen. Dagegen ist der Tonika der dorischen und der phrygischen Reihe der Molldreiklang eigen, der sie wieder in die Nähe des äolischen Systems, des Moll, bringt. Wenn wir nun aber auch die erste Ober- und Unterquint in unsere Betrachtung einbeziehen, so sehen wir — im Gegensatz zum jonischen und

äolischen System — leider eine bedenkliche Ungleichmäßigkeit bezüglich des Dur und Moll.

Tabelle I.

	Unterdominante (IV)	Tonika (I)	Oberdominante (V)
Im jonischen System (dur)	 dur	 dur	 dur
im phrygischen System	moll	 moll	 verm.
im dorischen System	 dur	 moll	 moll
im lydischen System	 verm.	 dur	 dur
im mixolydischen System	 dur	 dur	moll
im äolischen System (moll)	 moll	 moll	moll

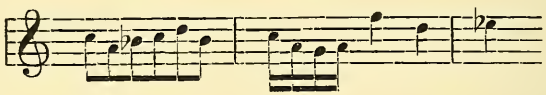
Noch mehr. In der phrygischen und der lydischen Reihe sieht man sogar den verminderten Dreiklang auftauchen, einmal auf der Ober- und einmal auf der Unterquint, ein Ereignis, das weder im Dur- noch im Mollsystem anzutreffen ist.

Nun wird es aber nach dem bereits im § 23 Gesagten klar sein, daß sich so ungleichmäßige Konfigurationen der ersten, fünften und vierten Stufe für die Durchführung motivischer Absichten gar nicht eignen, jedenfalls zu weit unnatürlicheren Resultaten führen müssen, als es der Stil über-

haupt gestatten kann, der, mag das Problem sein, welches es wolle, unter allen Umständen nur als die Richtung auf das Natürlichste, Einfachste und Kürzeste aufgefaßt werden kann, erfordern muß. So würde es in der Fuge, die meiner Auffassung nach historisch der Brennpunkt und Probierstein dieser motivisch-harmonischen Experimente gewesen, zweifellos zur Verletzung der Natürlichkeit führen, wenn man z. B. gleich in der Oberquint die Antwort in Moll setzen müßte, nachdem das Thema auf der Tonika in Dur gestanden, wie es z. B. im Myxolydischen der Fall ist, oder wenn man, wie es im Dorischen ist, schon in der ersten Unterquint mit dem Motiv ins Dur geriete, kaum, daß die Tonika dasselbe in Moll angeschlagen. Von den anderen, schwierigeren Fällen gar nicht zu sprechen, wo ein Dur- oder Mollmotiv wegen des phrygischen oder lydischen Systems plötzlich gar im Prokrustesbett des verminderten Dreiklangs zu liegen käme, was wirklich eine unerträgliche Lage ist.

Man denke sich doch nur das Motiv des Beispieles J. S. Bachs im § 23 im Sinne des verminderten Dreiklanges der Dominante im phrygischen System ausgeführt:

51]



um in die Verschiedenheit der Wirkung Einsicht zu gewinnen, und insonderheit sich davon zu überzeugen, wie schwer, ja unnatürlich es ist, von einem Mollcharakter zu dem eines verminderten Dreiklangs überzugehen[1]).

[1]) Daher lehrte J. J. Fux in seinem berühmten „Gradus ad Parnassum“ (in deutscher Übersetzung von Lorenz Mizler, Leipzig 1742) auf S. 128, daß in einer Fuge mit phrygischer Ausgangstonart „die erste Cadenz in der Sexte zu machen ist, obgleich in dem vorhergehenden Exempel und allen anderen Tonarten die erste Cadenz in der Quinte geschehen muß, aus Ursach, weil die Fortführung der Melodie, bei dem Hinzutritt einer dritten Stimme, welche alsdann die große Terz erforderte, sich allzuweit von der Tonart entfernen, auch die sehr üble, aus dem mi gegen fa entspringende Harmonie wegen des bald darauf folgenden f die Ohren beleidigen würde“.

Um alles dies im Sinne der Künstler genau zu verstehen, ist es daher, wie man sieht, erforderlich, zu beachten, daß auch in der musikalischen Kunst die Prinzipien der Natürlichkeit vor denen des Mindernatürlichen, d. h. Speziellen, Individuellen und Besonderen ja ebenso zu stehen kommen, wie in allen anderen Künsten und im Leben überhaupt.

Daher haben die Künstler in der Praxis im selben Maße, als sie das Natürliche vor dem Besonderen zu bevorzugen hatten, auch diejenigen Systeme wirklich bevorzugt, die ihnen jenes Natürliche eben garantiert haben, und das waren das Dur- und Mollsystem. Und so ist denn wohl endlich ein Schluß gerechtfertigt, daß die übrigen Systeme, weil sie nur besondere Zustände zu definieren vermochten, sich auf die Dauer als solche, d. i. als selbständige Systeme nicht behaupten konnten.

§ 27

Das Gravitieren der übrigen Systeme zu Dur und Moll

Erwiesen sich so die genannten vier Systeme schon allein aus dem Gesichtspunkt der motivischen Erfordernisse als hinter Dur und Moll zurückstehend, ja unbrauchbar, so war überdies in mancher anderen Hinsicht noch die Nähe dieser beiden letzteren bevorzugten Systeme ihnen verderblich.

Brauchte doch im Dorischen bloß ein B statt des H zu stehen, und sofort war man im Äolischen, freilich in einem auf D transponierten Äolischen: war das nicht eine bedenkliche Nähe?

Gab man im Lydischen zufällig oder absichtlich ein ♭ vor das H, — war dies dann nicht das jonische System, nur auf F transponiert?

Und was anderes als äolisch war es, wenn im Phrygischen das F zum Fis erhöht wurde, wenn man z. B. die verminderte Quint umgehen wollte? Und erhöhte man ebenso F zu Fis im Mixolydischen, ward dadurch nicht wieder das jonische System auf G gegeben?

Wahrlich, oft genug mag die Unnatur dieser Systeme unsere Vorfahren gepeinigt und belästigt haben, denn es ist kein Geheimnis, daß die Sänger eine allgemeine Lizenz,

ja eine theoretisch sanktionierte Lizenz[1]) hatten, gegebenenfalls selbst jene ominösen B und Fis in den betreffenden Werken der dorischen, phrygischen etc. Art anzubringen. Praktisch also dürfte Dur und Moll in den meisten Fällen

---

[1]) Vgl. das Gespräch von der dritten Gattung des zweistimmigen Kontrapunkts im „Gradus ad Parnassum“ von J. J. Fux, S. 79:

„Aloys. Warum hast du an etlichen Orten das weiche b gebrauchet, welches doch ein Zeichen ist, daß in dem diatonischen Geschlecht, in welchem wir itzo begriffen sind, gar nicht gewöhnlich?

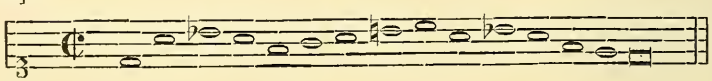
Joseph. Ich habe gesehen, daß sonsten eine üble Verhältniß aus mi gegen fa entsprüngen würde. Ich halte auch davor, es sey solches dem diatonischen Geschlecht nicht zuwider, indem man diese weiche b nicht als wesentlich, sondern als zu fällig aus Noth mit angebracht.

Aloys. Du hast recht; um eben dieser Ursach willen sind manchmahl die Kreutze zu gebrauchen, da aber die Art und die Zeit wohl zu beurteilen sind.“

Vgl. ferner das Lehrbuch des Kontrapunkts von Heinrich Bellermann. Berlin 1887. S. 113:

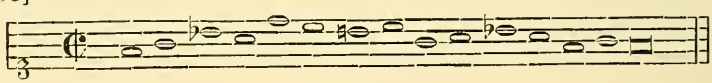
Da dieses Intervall (nämlich der Tritonus) von f nach h in einzelnen Oktavengattungen, nämlich in der lydischen und dorischen, besonders hart zu Tage tritt, so muß man in den beiden genannten Tonarten in gewissen Fällen das h in b erniedrigen. Das b darf aber nur dann gesetzt werden, wenn die Melodie abwärtssteigt. Die alten Musiker stellen die Regel für die dorische Tonart so auf: wenn eine Melodie von d aus sich bis zur Sexte erhebt und dann wieder abwärts nach a zurückgeht, so muß das h in b verwandelt werden, geht sie jedoch weiter in die Höhe nach c und darüber hinaus, so bleibt h. In dem folgenden Beispiel kommen beide Fälle vor:

52]



Ähnlich lautet die Regel für die lydische Tonart. Steigt die Melodie nach der Quinte hin und darüber hinaus, so muß es h heißen, geht die Melodie aber abwärts, namentlich zum Schluß, so wird b gesetzt, z. B.

53]



über die anderen Systeme wirklich gesiegt haben, so daß es dem Leser alter Partituren wohl zu empfehlen ist, ernstlich darüber nachzudenken, ob nicht da oder dort eine Erhöhung oder Vertiefung implizite, wenn auch nicht ausdrücklich, mitgedacht sei, wodurch sich die Stelle ins Äolische oder Jonische verschiebe. Es pflegen daher mit Recht die Herausgeber alter Werke diese Züge zuweilen mit kleinen ♯ und ♭ über dem Text anzudeuten und vorzuschlagen.

§ 28

Bedeutung der Kirchentonarten als theoretische Experimente für die praktische Kunst

Dessenungeachtet liegt es mir fern, zu leugnen, als ob diese Tonsysteme trotz ihrer Unnatur nicht doch auch wirklich bestanden hätten. Sie waren in der Geschichte der Musik eben eine unerläßliche Etappe der Entwicklung. Gerade sie haben am besten bewiesen, daß Systeme und Theorien, die man bloß willkürlich oder aus irgend einem Mißverständnis historischer Natur auf dem Papier konstruiert, sich bald selbst ad absurdum führen, und zwar durch die praktischen Experimente der Künstler. Umgekehrt aber beweisen uns die Experimente, daß offenbar jene Theorien, so sehr sie auch falsch und willkürlich sein mochten, dennoch Macht über sie hatten. Und wer wollte sich darüber wundern? Gibt es doch zu jeder Zeit falsche Lehren, die in Irrtümern befangene Theoretiker aufstellen, und leider auch Anhänger, die die falschen Theorien in die Praxis übersetzen.

Sehen wir denn nicht auch heute in unserer Mitte schlechte Werke, insbesondere z. B. schlechte Symphonien, Quartette, Sonaten etc. entstehen, bloß weil sich die Künstler zu sehr von oberflächlichen Theorien und Lehren betreffs des Zyklischen leiten lassen, die nur in den Köpfen der abstrakten Theoretiker, nicht aber von der Kunst selbst wahr sind? O, wie viel Talent fällt nicht den Theorien zum Opfer, selbst den falschesten! So war es früher, so ist es heute und so wird es wohl immer bleiben. Doch sind es freilich — und das mag der Menschheit zum Trost gereichen — nur die bescheideneren Talente, die in so starkem Maße des Rates einer Theorie bedürfen, um schließlich diese Ergebenheit an eine

Lehre von außen mit ihrem künstlerischen Tode zu bezahlen; sie sind das einzige Medium der falschen Theorien und von der Vorsehung — teleologisch gesprochen — vielleicht eigens zu dem Zweck ins Leben gerufen, um das Gift falscher Theorien bis ans Ende austoben zu lassen.

Danach wird man nach keiner Seite hin wider den Geist der Geschichte verstoßen, wenn man die alten Kirchentonarten trotz ihrer unleugbaren historischen Existenz für bloße Experimente ansieht, für Experimente in Wort und Tat, d. h. in der Theorie sowohl als auch in der Praxis, die der Entwicklung unserer Kunst schon aus diesem Grunde zu gute kamen, weil sie zur Läuterung unseres Gefühls für die beiden Hauptsysteme e contrario wohl das meiste beitrugen.

§ 29

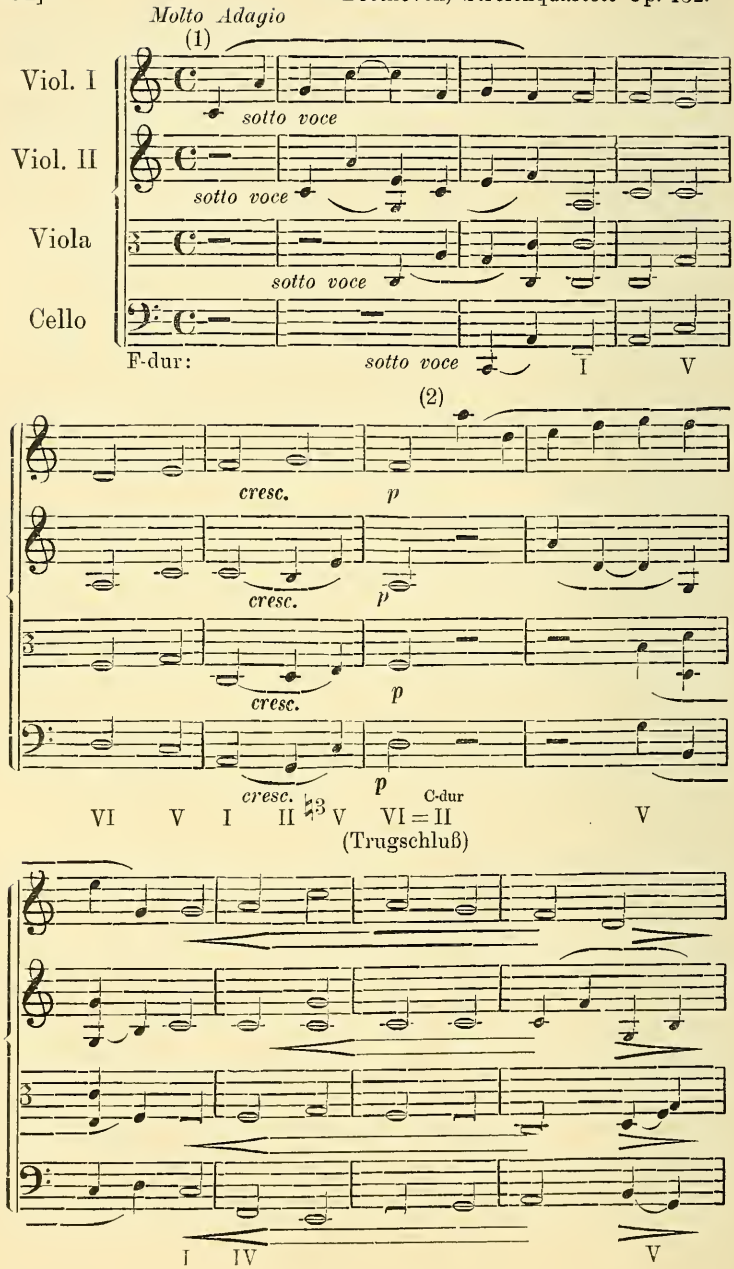
Unabhängigkeit großer Talente von der Mangelhaftigkeit solcher Theorien

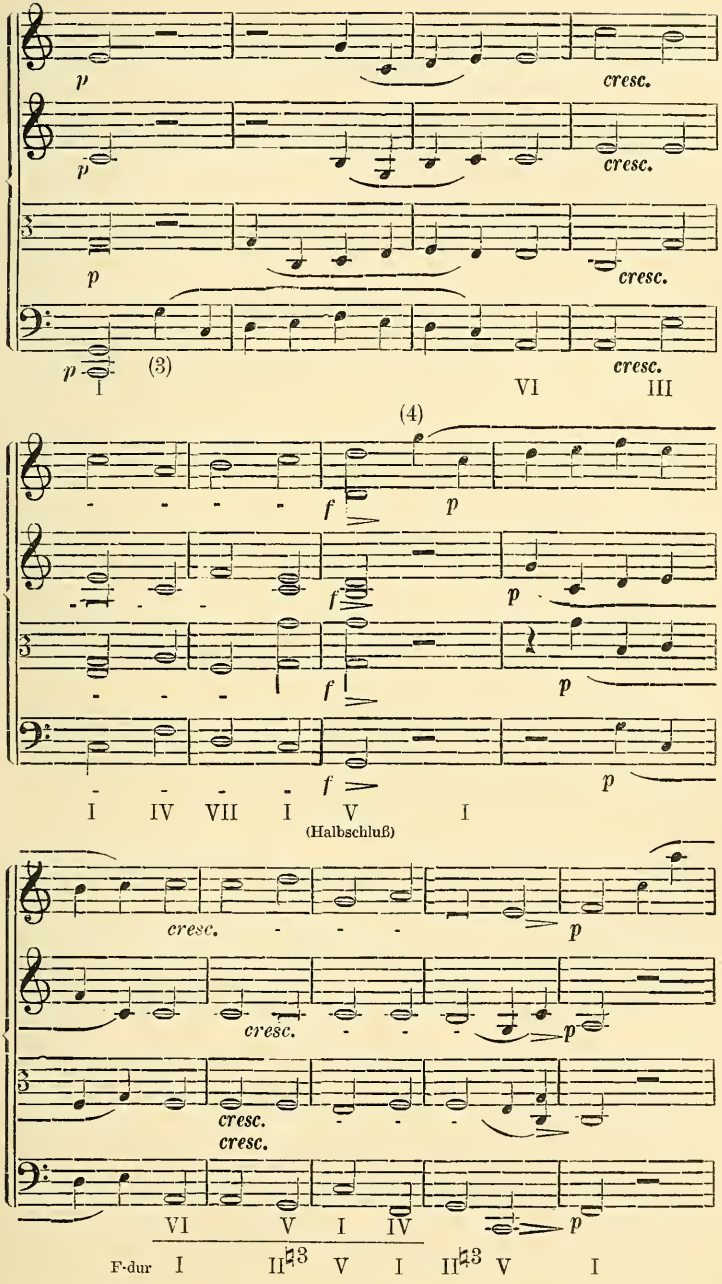
Ich sagte schon, daß jenen Experimenten oft etwas Unnatürliches und Gequältes anhaftete, wie es übrigens ja gar nicht anders sein konnte. Auch sagte ich, daß vielfach die ausführenden Künstler selbst die Unnatur einfach dadurch zu vermeiden pflegten, daß sie ins Jonische und Äolische durch Erhöhung oder Erniedrigung der unterscheidenden Töne hinübergingen, der Theorie gleichsam eine Nase drehend, und nicht selten sogar mit Erlaubnis der Theorie, die solcherart sich selbst drollig ironisierte. Wo man aber zu diesem Mittel nicht gegriffen hat, konnte sich indessen zweierlei ereignen: entweder wurde das Werk wirklich unnatürlich und genau so schlecht, wie die Theorie selbst eine verfehlte gewesen, oder es fiel unversehens gut aus, und zwar gut aus, trotz der Theorie. Die schlechten Werke erklären sich von selbst: sie waren eben vorgefaßt und folgten zu sehr der Theorie. Wie konnte man aber gute Werke schaffen — wird man fragen — wenn man falsche theoretische Vorstellungen im Kopfe trug? Auch dieses zu beantworten ist leichter, als es auf den ersten Augenblick scheint: Großen Talenten und Genies nämlich ist es oft eigen, Nachtwandlern gleich den rechten Weg zu gehen, auch wenn sie durch dieses oder jenes,

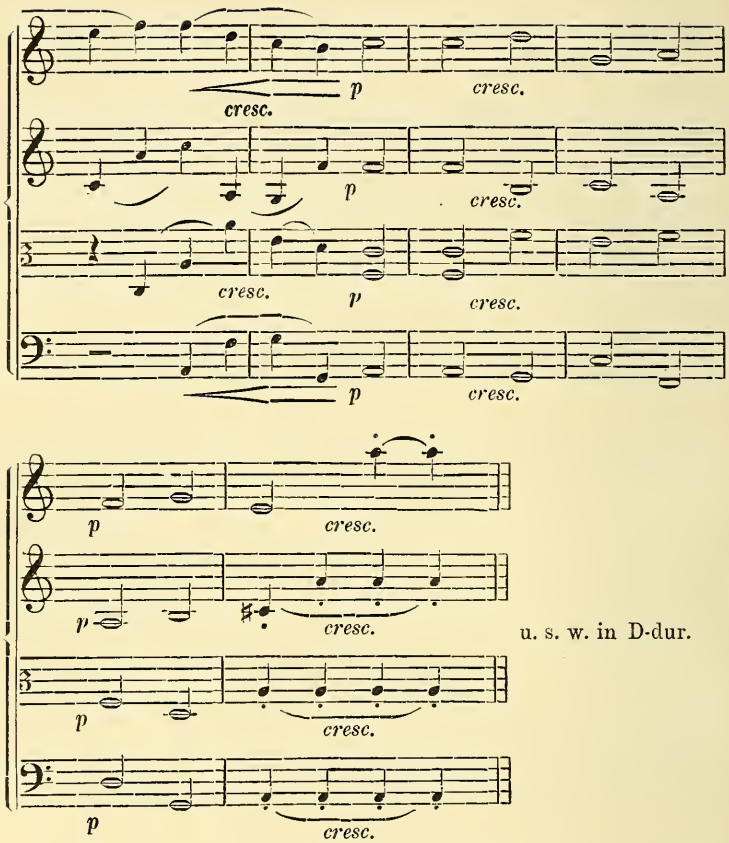
hier sogar durch die volle Absicht auf Falsches, verhindert sind, auf ihren Instinkt zu horchen. Es ist, als komponierte geheimnisvoll hinter ihrem Bewußtsein und in ihrem Namen die weit höhere Macht einer Wahrheit, einer Natur, der es gar nichts verschlägt, ob der glückliche Künstler selbst das Richtige wollte oder auch nicht. Denn ginge es ganz nach Bewußtsein der Künstler und nach ihrer Absicht, wie oft würden ihre Werke schlecht ausfallen — wenn nicht glücklicherweise jene geheimnisvolle Macht alles selbst aufs beste ordnen würde. Nur aus diesem Grunde muß auch innerhalb der früheren Kunstepoche deutlich zwischen schlechten und guten Werken unterschieden werden, davon die ersteren ganz aufs Konto der schuldtragenden Theorie zu stellen, dagegen die letzteren als solche zu betrachten, die spontan gut ausgefallen sind, bloß weil es das Talent des Künstlers nicht fertig bringen konnte, eine künstlerische Unwahrheit von sich zu geben, mag sogar seine Absicht eigens darauf gerichtet gewesen sein.

Um dieses deutlich zu machen, brauche ich nur an Beispiele aus unserer Zeit zu erinnern, z. B. an den Dankgesang Beethovenquartett A-moll op. 132 in modo lidico. Es ist bekannt, wie Beethoven in seiner letzten Schaffensperiode in den Geist der alten Systeme einzudringen suchte, wie er von der Kreuzung aller Systeme noch vielen, neuen Gewinn für seine Kunst erhoffte; — kurz, ganz systemgläubig ging er ans Werk, und vermied darin, nur um F-dur durchaus aus unserem Gefühl zu bannen, sorgfältig jedes B, das sofort und deutlich die Komposition in die Sphäre des F-dur hineintragen mußte. Aber er ahnte es nicht, wie ihm hinter seinem Rücken eben jene höhere Naturgewalt seine Feder führte, so daß, während er selbst in lydischer Tonart zu schreiben glaubte, und zwar einfach schon deshalb, weil er es so gewollt hat, das Stück aus Eigenem dennoch in F-dur fortging. Ist das nicht wunderseltsam? Und doch ist es so.

Sehen wir den uns auch sonst so naheliegenden Fall genauer an.


Molto Adagio
(1)
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
sotto voce
F-dur:
I
V
(2)
cresc.
p
VI
V
I
II
V
VI = II
C-dur
(Trugschluß)
I
IV
V


p
cresc.
(3)
I
VI
III
(4)
f
p
I IV VII I V I
(Halbschluß)
cresc.
VI V I IV
F-dur I II♯3 V I II♯3 V I



u. s. w. in D-dur.

Es sind hier im Grunde vier deutlich unterschiedene, dennoch aber ähnliche Teile, aus denen der Satz sich zusammensetzt, und denen ein fünfter Teil sich anschließt, der indessen bereits die Modulation nach D-dur besorgt.

Jeder der vier Teile, in sich selbst wieder betrachtet, besteht aus zwei verschiedenen Elementen, aus einem Element von Vierteln, und einem zweiten von halben Noten. Auch ist die Quantität dieser Elemente in allen vier Teilen genau dieselbe: immer nämlich sind es acht Viertel, die gewissermaßen zwei ganze Viervierteltakte und wieder acht halbe Noten, die vier solcher ganzer Takte vorstellen.

Die vier Teile unterscheiden sich aber voneinander

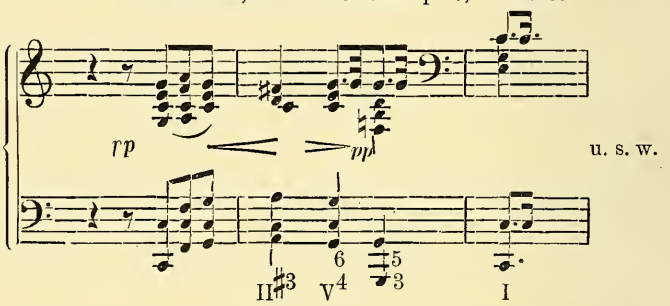
erstens dadurch, daß die Viertel in ihnen nicht immer zu demselben Motiv zusammentreten — denn wenn auch im zweiten, dritten und vierten Teil das Motiv dasselbe, so ist davon verschieden das Motiv im ersten Teil (von der verschiedenen Anordnung der Stimmen in Bezug auf das Imitatorische nicht zu sprechen), — und zweitens dadurch, daß jeder der Teile formell und harmonisch seine eigene Bedeutung hat. So schließt der erste Teil mit dem Trugschluß auf der sechsten Stufe in F-dur; der zweite, der die Modulation nach C-dur bringt, eben mit der Tonika dieser Tonart; der dritte Teil, der ganz in C-dur (als der ersten Oberquint von F-dur) steht, mit dem Halbschluß, d. i. der Dominante von C-dur, bis endlich der vierte Teil offenbar von C-dur zurück nach F-dur, als der Haupttonart, geht, um auch mit der Tonika von F-dur zu schließen. Wer hier noch lieber C-dur statt F-dur fortsetzen möchte, wäre genötigt, einen Schluß gar auf der vierten Stufe anzunehmen; diese Stufe kann indessen eine solche Wirkung hier umsoweniger haben, als ihr die Ganzschlußkraft (vergl. § 119) von Haus aus fehlt, zur Halbschlußwirkung aber die Präzision fehlt. Was aber den letzten fünften Teil anbelangt, so fällt er durch seinen eigenen und zwar sekundären Zweck, nach D-dur zu modulieren, aus dem Rahmen dieser Betrachtung heraus.

Und nun meine ich: so läßt sich das Stück wohl auch in F-dur hören mit der natürlichen Modulation nach C-dur und der Rückleitung von hier nach F-dur, ohne daß der Zuhörer sich oder dem Stück mehr Gewalt anzutun braucht, als es umgekehrt notwendig ist, um das Stück als ein lydisches zu hören.

Oder meint man ernstlich, daß die beiden H in Takt 5 und 23 (im ersten und vierten Teil) dem F-dur widersprechen und nur aus einem lydischen System heraus zu erklären seien, so muß ich darauf erwidern: die beiden H, so gesetzt, wie sie eben hier gesetzt sind, bilden nicht nur keinen Widerspruch wider unser F-dur, sie sind vielmehr ein triviales, von uns selbst ja täglich und bei jeder noch so kleinen

Gelegenheit gebrauchtes chromatisches Mittel, um die Kadenz nachdrücklich auszugestalten und F-dur erst recht zu bekräftigen. Seit jeher lieben es nämlich die Künstler, wenn sie von der zweiten Stufe als der zweiten Oberquint über die fünfte Stufe als die erste Oberquint zur Tonika fallen, die kleine Terz zu einer großen zu erhöhen, weil sie überhaupt gerne bei fallenden, zumal den ferneren Quinten, den Typus V—I imitieren und fingieren, worüber später im Kapitel über die Tonikalisierung (§ 136 ff.) noch sehr ausführlich gesprochen werden wird. Hier sei vorläufig aber folgendes Beispiel angeführt.

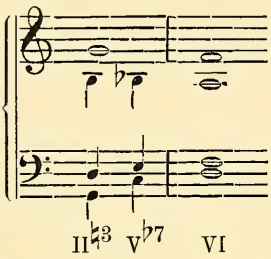
55] Beethoven, Klaviersonate Op. 7, Andante.



Auf unseren Fall angewendet will das also sagen, daß auch wir in F-dur auf der zweiten Stufe ein chromatisches H setzen, wenn wir zur fünften Stufe fortschreiten, und zwar wenn wir der letzteren einen fingierten Beigeschmack einer ersten Stufe vorübergehend geben wollen, um sodann desto wirkungsvoller zur wirklichen ersten Stufe auf F-dur über jene vermeintliche I in C-dur, die doch nur V in F-dur gewesen, zu fallen. In diesem Betracht unterscheidet sich also der Fall Beethovens im angeführten, vermeintlich lydischen Stücke von unserer allgemeinen Praxis in Dur oder Moll, hier F-dur, gar nicht. Nur freilich pflegen wir dann auf das chromatische H noch eben ein diatonisches B — den Klang der Unterquint — folgen zu lassen, wodurch wir unsere Tonart (vergl. § 17) deutlicher machen. Das heißt, wir würden hier, wenn wir das Stück als einen nor-

malen F-dur-Satz ansehen und einen chromatischen Gang nicht verschmähen wollten, sodann just das diatonische B auf das chromatische H folgen lassen, wie z. B.:

56]



Dieses B aber hat sich Beethoven — eben der vorgefaßten lydischen Tonart zuliebe — geflissentlich an beiden Stellen enthalten, an denen es zu vernehmen unseren Ohren besonders wohlgetan hätte. Wohlgemerkt, nicht also die beiden H selbst sind es, die den angeblichen Unterschied ausmachen, — haben sie doch, wie gesagt, einen trivialen oder chromatischen Ursprung, ohne daß sie auf das Lydische zurückgeführt werden müßten — vielmehr begründet bloß das Vermeiden des B in den späteren Harmonien den einzigen wirklichen Unterschied gegenüber der Praxis von heute. Unter diesem Mangel von B leiden allerdings die meisten Hörer umsomehr, als ja die Gelegenheit zu B hier eine so minimale ist; stehen doch bereits der zweite und dritte und sogar noch vier Takte des vierten Teiles in C-dur, wo wahrhaftig noch weniger Gelegenheit zu B sich darbietet. Gebe ich aber den meisten zu, daß sie mit Recht ein Bedürfnis nach B als dem Klang der Unterquint haben, so folgt daraus noch nicht, daß das Stück darum schon allein, weil H zweimal auf der zweiten Stufe vorkommt, ein wirkliches F lydisch und kein F-dur ist. Denn ebensowenig als durch ein chromatisches H auf der zweiten Stufe F-dur ausgeschlossen sein muß, kann der Mangel des B allein schon F-dur ganz aufheben, wo der Mangel so vorgefaßt und gewaltsam herbeigeführt worden und sonst so viel, wie

hier, für F-dur spricht. Sollte übrigens das fehlende B, — die Unterquint —, beide Male durch eben die zweite Stufe (nur mit H chromatisiert) (vergl. § 119 ff.), nicht wenigstens zum Teil ersetzt worden sein? Man sehe außer den Modulationen und dem Trugschluß des ersten Teiles doch auch die Tonart des nächsten Gegengedankens an: D-dur! Spricht diese Tonart nicht endlich auch für F-dur?

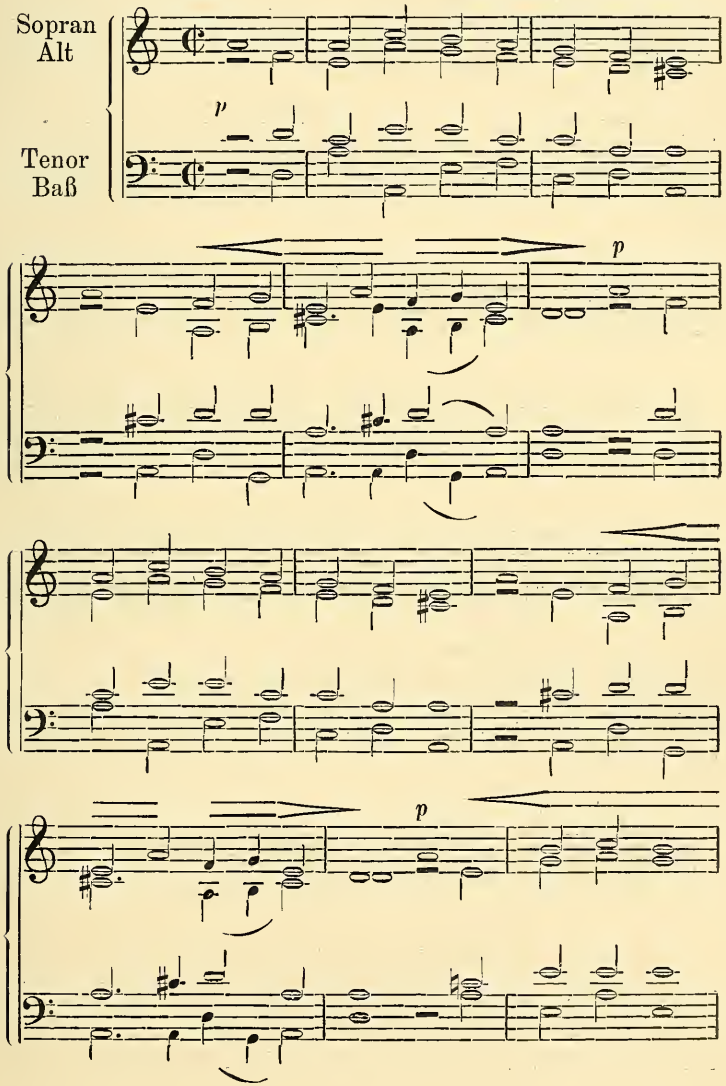
Freilich mag durch den choralartigen Gang der halben Noten, durch die konsequente Bevorzugung von Dreiklängen, die meistens sogar auf ihren Grundtönen erscheinen (also nur wenig Sextakkorde) und vor allem durch jegliches Vermeiden chromatischer Gänge, wie sie gerade uns heute so besonders Bedürfnis geworden, die Assoziation einer wirklichen, alten Kirchentonart in den Hörern leicht geweckt werden. Kommt nun dazu, daß diesen letzteren das B fehlt, — sofort sind sie bereit, es dem Wunsche des Autors gemäß für eine wirkliche lydische Tonart zu halten. Das alles ist begreiflich, wie auch dieses begreiflich ist, daß Beethoven selbst an seine lydische Tonart glaubte, wenn er nur B vermied. Und doch ist es ein Irrtum, beim Autor sowohl als auch beim Publikum, wenn sie ihr Gefühl verleugnen, das unter allen Umständen sich der F-dur-Tonart zuneigen wird, und zwar trotz dem versäumten B, das unserer ohne Zweifel begründeten Kunstübung gemäß auf H hätte folgen müssen.

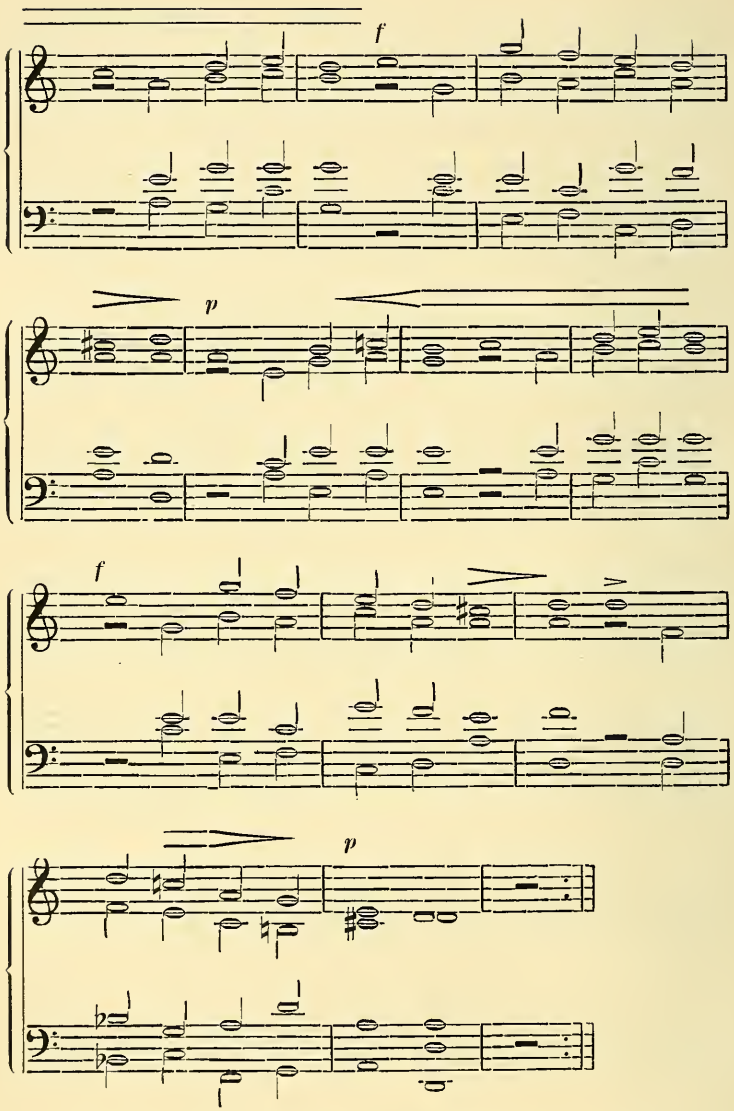
Aus diesem Beispiel ist zu ersehen, wie selbst ein Genie vom Range Beethovens die lydische Tonart nicht durchzusetzen vermochte, nicht gegen sein eigenes, nicht gegen unser Gefühl, — und was er auch Mühe daran wandte, es klingt darum nicht weniger F-dur uns entgegen, auch wenn ein gequälter, ein weniger natürlicher Zug uns sicher darin befremdet. Nur so viel ist also wahr, daß man hier besonders stark die Absicht des Autors, das B zu vermeiden, merkt, — eine Absicht, die sich in der Kunst immer selbst bestraft —, nicht aber wahr ist es, daß, der Absicht gemäß, hier wirklich auch eine lydische Tonart überzeugend zum Ausdruck gebracht worden wäre.

Und noch ein anderes Beispiel aus der letzten Zeit: Brahms' Chorlied Op. 62 Nr. 7, das gleich ist dem Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung Op. 48 Nr. 6.

57] „Vergangen ist mir Glück und Heil."

Andante. Brahms, Op. 62 Nr. 7.





Hier ging des Künstlers Absicht deutlich auf ein dorisches D aus, was schon daraus erhellt, daß er dem in Wirklichkeit in D-moll stehenden Chorsatz das B vorzuzeichnen unterlassen hat. Auch Brahms vermeidet, aufs Dorische mit

Überzeugung gerichtet (ähnlich wie Beethoven im vorigen Beispiel aufs Lydische), jegliches B, — ausgenommen ein einziges im vorletzten Takt. Indem er überdies den vierstimmigen Satz choralartig behandelt und ihn im denkbar strengsten Sinne bloß auf Dreiklänge beschränkt, die ausnahmslos in Grundstellung gebracht sind — man merke: keine einzige Umkehrung im ganzen Satz! — so wird die Vorstellung einer archaistischen Tonart dem Hörer täuschend nahegelegt.

Nun denn, wer will, mag schon eben die erwähnte Ausnahme allein als eine vollgültige Konzession an D-moll, somit als Zeugnis für meine Auffassung betrachten; da aber das hier angeführte B zugleich auch zur dritten Halben desselben Taktes, zu F bezogen werden kann, und zwar als ein Hilfsmittel zu dessen tonikaler Umschreibung (vergl. § 136 ff.), so verzichte ich auf diesen allzubilligen Beweis. Und dennoch sage ich: alle die H, die in diesem schönen Chorsatz vorkommen, sind keineswegs, wie Brahms glaubte, von der dorischen Tonleiter allein abzuleiten, vielmehr sind sie folgendermaßen zu erklären:

Bilden die ersten Takte im Grunde die A-moll-Reihe, so ist hier das erste H schon durch eben diese Tonart gerechtfertigt. Mit Cis des Altes im Takt 2 wendet sich der Satz dann allerdings nach D-moll. Wenn man nun hier in D-moll, beide Male — in Takt 3 und 4 — bei der vierten Stufe statt der diatonischen Terz B die Terz H zu hören bekommt, so wird auch dadurch D-moll in unserem Gefühl noch nicht ausgelöscht. Vielmehr ist es dasselbe H, das wir auch sonst allezeit aus dem Grunde der Mischung (vergl. § 38 ff.) in $D\text{-}\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ und zwar in derselben Folge $IV^{\sharp 3}$ — $V^{\sharp 5}$ — I, täglich, ja regelmäßig setzen, ohne darum das Gefühl für D-moll zu verlieren! Daß Brahms im weiteren Verlaufe (Takt 10—13) nicht B setzt, erklärt sich einfach aus der Wendung des Satzes nach C-dur.

Man sehe aber, — um nun zur Sept des dorischen Systems überzugehen — wie er ohne weiteres Cis als Terz

der V setzt (Takt 2, 3, 4 u. s. w.), da er den Schluß (V—I) in D machen will. Ist denn Cis vielleicht streng dorisch? Doch auch nicht! Wird man aber zur Verteidigung Brahms' sagen, daß auch schon zur Zeit der strengsten Kirchentonartenorthodoxie ein solches Cis dem dorischen System gerne aufoktroyiert wurde, so erwidere ich: Gewiß, aber eben darum meinte ich, daß das dorische System als selbständiges System offenbar niemals ganz natürlich wirken konnte, ebensowenig wie das phrygische, lydische und mixolydische, und daß schon unsere Vorfahren durch Erhöhung und Erniedrigung einzelner diatonischer Töne der Unnatur abzuhelfen genötigt waren, und daß es so kommen mußte, wie es eben gekommen ist.

So zeigt denn auch dieses Beispiel, wie gleichsam die Musik selbst zum Mollsystem hält, auch wenn der Künstler aufs dorische mit Absicht sich einrichtet.

Doch habe ich die beiden moderneren Beispiele nur angeführt, um den Beweis dafür zu erbringen, daß, ähnlich wie diese Werke, wohl auch schon früher, in jener Zeit also, da man allgemein an diese Theorien glaubte, viele der damals kirchentonartig intendierten Werke spontan als Dur oder Moll (jonisch oder äolisch) ausfallen mochten, wenn nämlich das Talent des Künstlers so stark gewesen, daß sich die Musik seines Mediums, ohne daß er davon etwas wußte, gleichsam von selbst bedienen konnte, — dagegen andere Werke, vielleicht auch die meisten, den falschen Theorien gemäß schlecht und falsch zur Welt gekommen sind, bloß weil hinter den Künstlern jene Macht fehlte, die sie, trotz ihrem theoretisch-praktischen Irrtum, gerettet hätte[1]).

---

[1]) Nebenbei bemerkt, halte ich eine solche Unterscheidung zu machen schon deshalb für praktisch notwendig, weil in unserer Zeit, der Zeit „historischer Denkmäler der Tonkunst", sich alle Zeichen mehren, daß man offenbar annimmt, alle alten Werke seien eo ipso bloß wegen des Alters gut und verdienten, uns erhalten und in kostspieliger Weise reproduziert zu werden. Ach, nein! Das Komitee müßte ganz gut bei sich wissen, ob es lediglich den Archivstandpunkt

§ 30

Ursachen der lang andauernden Geltung und des schließlichen Unterganges der Kirchentonarten

Man wird fragen, warum man angesichts der Unnatur alle jene Tonsysteme nicht noch rascher über Bord geworfen hat, als es ohnehin geschehen? Die Antwort ist nicht schwer zu finden.

Stand doch erstens hinter den Systemen die Autorität der Kirche, die sie geschaffen hat — und hätte diese allein in jener Zeit denn nicht ausgereicht, das zu halten, was sie behauptete? —

Zweitens stand man eben im Nebel der Experimente, wo der Instinkt noch nicht erhellt genug war, die alles umfassende Bedeutung des Jonischen und Äolischen auch nur zu ahnen. Dazu kam dann drittens — und was sicher nicht zu unterschätzen — die Gewohnheit der Künstler, die, wie

---

vertreten will, wonach (ähnlich wie es mit den Bildern in den meisten Museen der Fall) überhaupt alte Werke — gleichviel ob gute oder schlechte — zur Reproduktion gelangen sollen oder ob auch noch das Kriterium der Güte des Werkes über die Aufnahme desselben in die neuen Bände mit zu entscheiden hat. Der Standpunkt ist in beiden Fällen verschieden, im ersten Fall ist er bloß historisch-archivalisch, im zweiten auch kritisch. Demgemäß führt er zu verschiedenen Resultaten: im ersten Fall müßten alle alten Werke ohne Unterschied daran kommen, während man im zweiten Fall das Material zu sichten hätte. Jeder der Standpunkte hat seine guten, wie auch schlechten Seiten: so hat der historische den Vorzug strengster Neutralität, dagegen den Nachteil, daß das Publikum im Urteil irregeführt wird; denn während das Publikum sonst gewöhnt ist, mit den Wiederaufnahmen alter Werke — schon im Vertrauen auf die Autorität der Künstler oder der Gelehrten, die es besorgen — unwillkürlich das günstige Vorurteil einer künstlerischen Vollendung zu verbinden, die es eben wert macht, das Werk noch einmal aufleben zu lassen, überträgt es diese ganz richtige Präsumtion auch auf unseren Fall, und da es den bloß historischen Grund nicht erfährt, korrumpiert es sich lieber sein Urteil, überredet und zwingt sich lieber zu jenem Vorurteil, als daß es sich die minder günstige Wahrheit gesteht, wodurch aber die Bildung des Geschmackes sehr leidet. Dagegen hat der kritische Standpunkt zwar den Vorzug der Sichtung des gesamten Materials, dabei aber den Nachteil, daß dieses bloß auf kritische Gnade und Ungnade der Herausgeber gestellt, die nicht immer mit dem Amt die nötigen Kenntnisse oder den nötigen Instinkt verbinden.

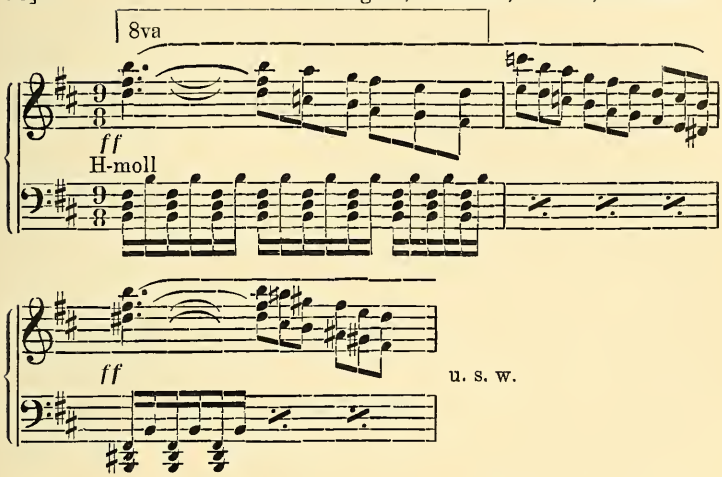
wir sahen, schlecht und recht sich in die Theorien hineingefunden und danach komponiert haben.

Viertens endlich — mögen gewisse, in den Kompositionen häufig wiederkehrende Züge es gewesen sein, die unsre Vorfahren am besten eben durch jene dorischen, phrygischen, lydischen, mixolydischen Systeme erklären zu müssen glaubten, ohne zu ahnen, daß dieselben Züge auch durch ihr Jonisch und Äolisch allein zu erklären möglich war. Aber wie hätte man schon von jener frühen Zeit diese Ahnung erwarten sollen, da man ja noch heute, so viele, viele Jahrhunderte später, sie noch immer nicht besitzt, trotzdem überall und in aller Welt, täglich und stündlich Tatbestände in den Kompositionen geschaffen werden, die mit jenen Systemen zu erklären noch immer besser wäre, als sie — überhaupt nicht zu hören, nicht wahrzunehmen, noch auch sie zu erklären! Welche Unbildung des Ohres, welche Verderbtheit und Verdickung des Geschmackes gehört dazu, die schreienden Tatsachen in den Werken unsrer Meister einfach zu ignorieren, in den Schulen und Lehrbüchern in langweiligster Art Harmonielehre und Kontrapunkt jenseits von Gut und Böse vorzutragen, sich um die Kunstwerke nicht zu scheren, den Widerspruch der Theorie zur Kunst nicht zu lösen! Und wie lobe ich mir dagegen die guten Alten, die, weit davon entfernt, die besonderen Erscheinungen in ihrer Kunst zu ignorieren, freilich überflüssig, lieber an allerhand Systeme glaubten, nur um jene erklären zu können!

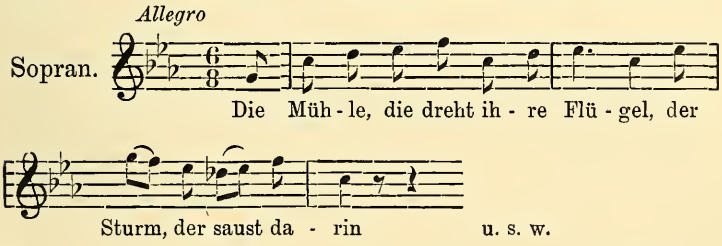
Haben denn nicht, um es noch deutlicher zu sagen, selbst Beethoven, selbst Brahms in den oben zitierten Beispielen jenes H optima fide für lydischen oder für dorischen Zug gehalten, ganz abgesehen davon, ob sie mit der Deutung recht gehabt oder nicht? Solche und ähnliche Züge mochten denn nun auch unsre Vorfahren im selben Maße für dorisch, phrygisch, lydisch u. s. w. gerne erklärt haben, und gerade hier mag die vielleicht einzige rechtschaffene, wirkliche Ursache zu finden sein, weshalb man so lange zögerte und es so schwer hatte, sich von jenen Systemen zu trennen.

Wie erklären wir denn aber heute z. B.:

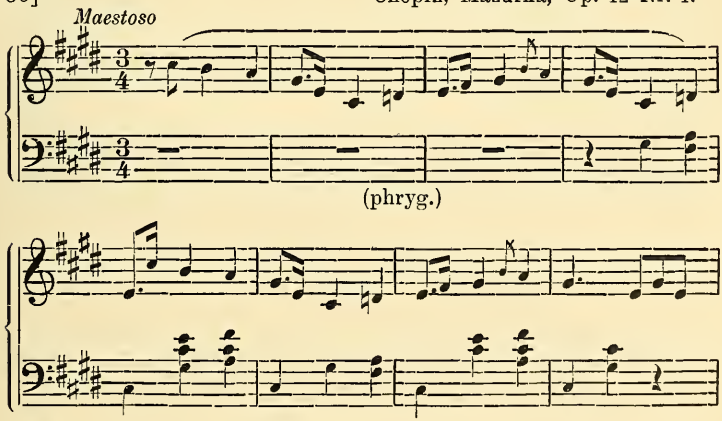
58] R. Wagner, Walküre, II. Akt, 1. Szene.



59] Brahms, Frauenchor „Die Müllerin“ Op. 44, I, Nr. 5.



60] Chopin, Mazurka, Op. 42 Nr. 1.



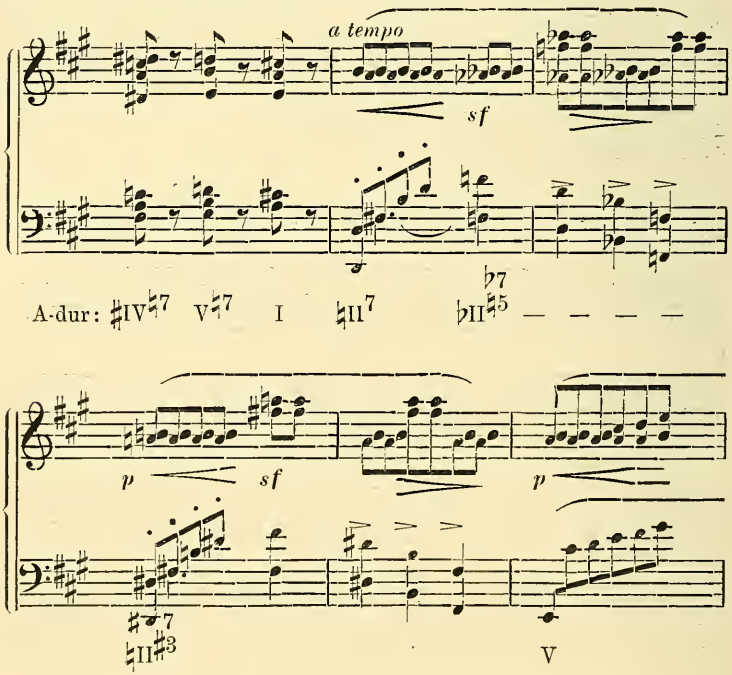
Was soll denn in einem unzweifelhaften H-moll, wie im Beispiel 58, das adiatonische C (beim fünften Achtel u. s. w.) statt des diatonischen Cis?

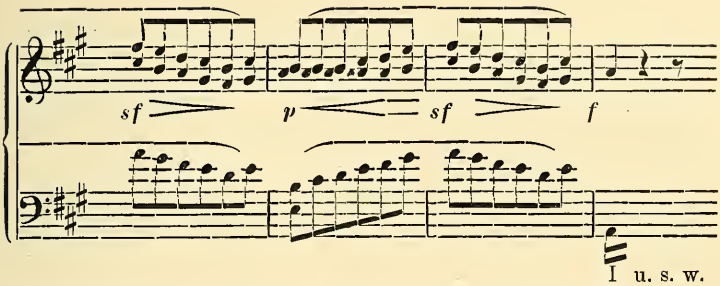
Und ähnlich in C-moll statt D ein Des, wie im Beispiel 59 Takt 3 zu sehen ist?

Und hat man etwa im Beispiel 60 noch mit einem reinen Cis-moll zu tun, wenn Chopin statt Dis ein D setzt? Wäre es aber genügend, alle diese, gegenüber den betreffenden reinen Diatonien doch sicher anormalen Erscheinungen z. B. bloß aus dem Grunde eines durchgehenden Charakters zu erklären? Glaubt man, daß die Annahme eines solchen allein schon von der Verpflichtung entheben könnte, ihre Herkunft zu erklären? Sicher nicht. Was geht denn also in diesen Beispielen vor?

Oder man sehe folgendes Beispiel:

61] Schumann, Klaviersonate Fis-moll, Op. 11, letzter Satz.

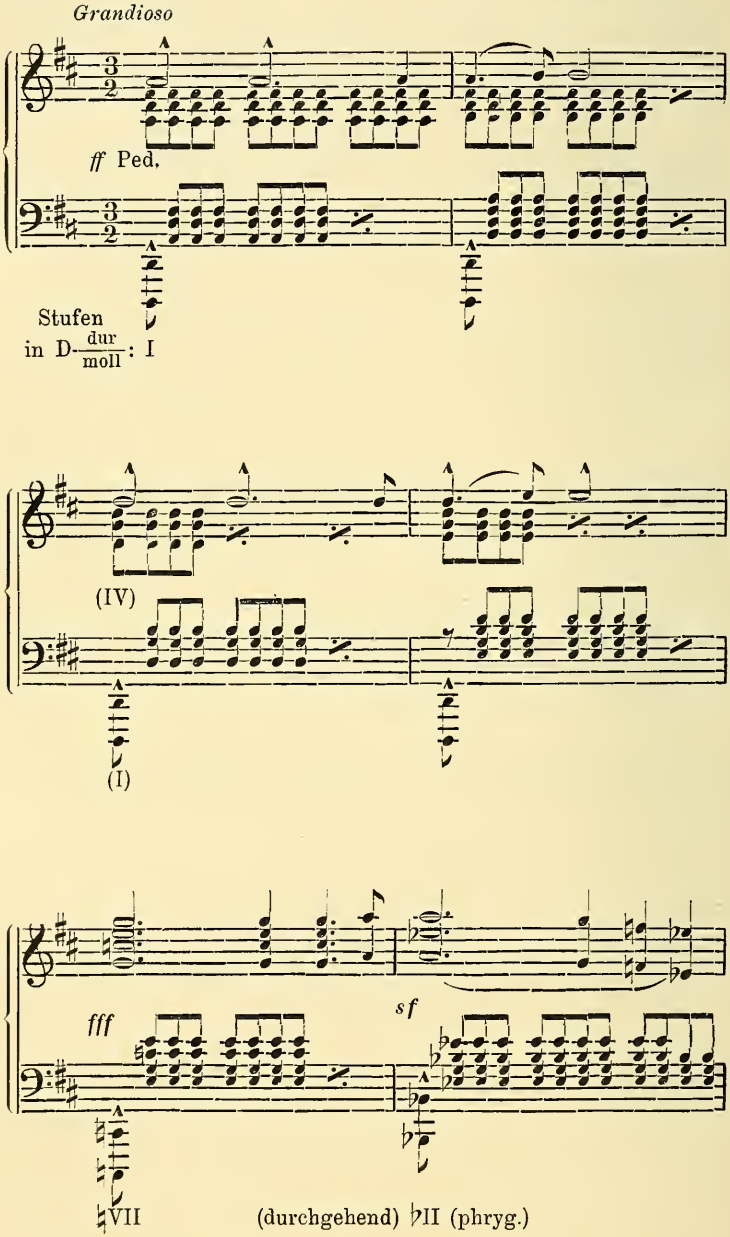


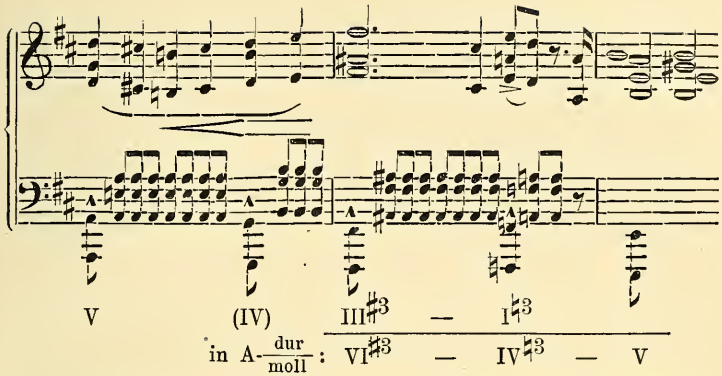


Wie läßt sich hier in Takt 2 nnd 3 des Beispiels die plötzliche Einschaltung des Dominantseptakkordes (V^7) in Es-dur rechtfertigen — inmitten eines Stufenganges in A-dur, der sonst ganz normal verläuft? Wenn der Weg der Inversion von der zweiten Stufe als der zweiten Oberquint (Takt 2) über die fünfte Stufe als die erste Oberquint (Takt 6—9) ohnehin regelrecht führt, und wenn überdies zur Verstärkung dieser normalen Tendenz der Inversion in den Takten 4 und 5 sogar noch das Chroma der Terz Dis (vergl. § 139 ff.) herangezogen wird, was soll dann noch jene Einschaltung, frage ich, zwischen der rein diatonisch erhaltenen zweiten Stufe (in Takt 2) und der mit einem Terzchroma versehenen zweiten Stufe (in den Takten 4 und 5)?

Ist hier etwa schon eine wirkliche Modulation nach Es-dur anzunehmen, und wie wäre eine solche Annahme zu begründen? Oder hat man es mit einer bloß durchgehenden Harmonie zu tun? Oder endlich — liegt hier einer jener Geniestreiche vor, den man — zur Bemäntelung der eigenen Ignoranz — am liebsten als Ausnahme hinstellt, der nicht nachgegangen zu werden braucht?

Vor ein nicht minder schwieriges Problem scheint uns noch das folgende Beispiel zu stellen:

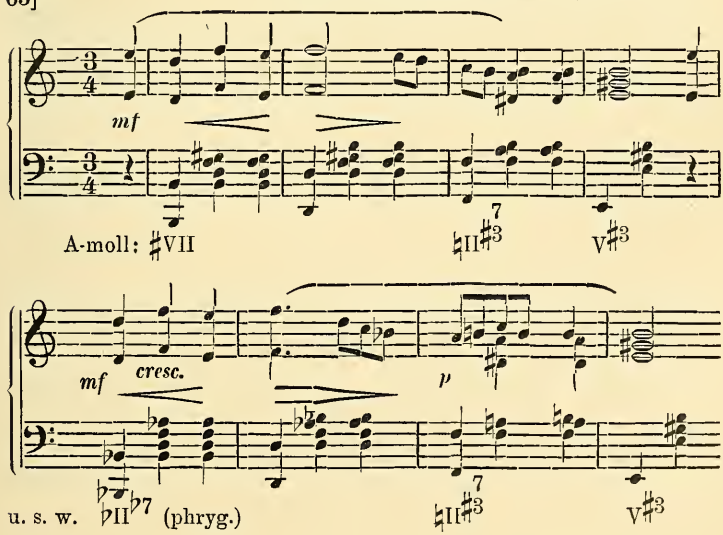

Grandioso
ff Ped.
Stufen
in D-dur/moll: I
(IV)
(I)
fff
sf
VII
(durchgehend) ♭II (phryg.)



Soll man hier mit dem Begriff der Modulation (Takt 5 und 6) durchzukommen suchen? Wie aber, wenn die Ausgangstonart D-dur im Takt 7 doch unzweifelhaft wiederkehrt? Und wenn nun keine Modulation anzunehmen möglich, wie erklärt sich denn sonst in D-dur der Durdreiklang auf C (Takt 5) und der Durdreiklang auf Es (Takt 6)?

Oder — um noch ein Beispiel, Nr. 63, anzuführen — wie hat man in A-moll die Erscheinung des V^7 aus Es-dur zu deuten?

63] Schubert, Deutsche Tänze, Op. 33 Nr. 10.



Wie erklärt man denn diese Beispiele?

Ach, wir erklären sie überhaupt gar nicht. Ja, wir hören sie gar nicht. Und findet sich gelegentlich ein sensibles Ohr, das jene Seltsamkeiten heraushört und ihre Lösung zu erfahren wünscht, so wird man den Frager wohl mit der bequemen Antwort zurückweisen: Alles das wären nicht weiter lösbare Ausnahmezustände, welche die Genies sich bisweilen erlauben oder dergl. „Ausnahmen“?! möchte ich fragen, wovon denn? . . . Ist denn etwa die vermeintliche Norm der Genies in den Lehrbüchern und Vorträgen wirklich schon festgelegt? Oder steht nicht vielmehr die Sache so, daß unsre Theorie nicht einmal zu den primitivsten Problemen eines Kunstwerkes hinaufreichen kann? Denn könnte sie es, so würde sie sofort einsehen, daß jene Beispiele nicht etwa Ausnahmen, sondern normaler, normalster Gedankengang aller Komponisten sind. Wie es denn überhaupt besonders belustigend wirkt, wenn Gelehrte, wie z. B. Spitta, behaupten, nur ein Brahms oder ihm nur wenig nachstehende Talente hätten geistige Verbindung mit den alten Tonarten besessen und sie praktisch benützt, und darin sei eben auch ein Teil ihrer großen Bedeutung manifestiert. Weit gefehlt! Nicht Brahms allein dachte und schrieb so, und wahrhaftig nicht dieser Punkt hat teil an seiner Größe, denn wir schreiben alle, alle so, daß unsre Vorfahren ihre dorischen, phrygischen, mixolydischen etc. Systeme mit Freuden wieder in unsern Kompositionen agnosziert hätten.

Sie würden wohl beim Anblick der oben zitierten Beispiele ausrufen: Ist das nicht im Grunde dieselbe Erscheinung, die wir als die phrygische kultiviert haben? Ob bloß als melodisch durchgehende Erscheinung, wie bei Wagner (Beispiel 58), Brahms (Beispiel 59), Chopin (Beispiel 60), oder als Stufe, wie in den Beispielen Schumanns, Liszts oder Schuberts, ist der halbe Ton oberhalb der Tonika, wie er hier vorkommt, nicht etwa der in unsrem phrygischen System enthaltene? u. s. w.

Sie würden es gar nicht begreifen, wie es möglich ist, daß wir ihre Systeme aufgegeben haben, da wir

doch ihrer Meinung nach praktisch immer noch darin verharren.

Was würden wir nun antworten, wenn sie so fragen wollten? Wären doch die meisten erstaunt, zum ersten Male zu vernehmen, daß wir noch immer Dorisches, Phrygisches, Mixolydisches schreiben, und wie sollten sie in dieser ersten Überraschung schon eine Antwort finden?

Mir selbst fällt freilich die Antwort nicht schwer, und ich werde auch mit der Antwort nicht zurückhalten. Bei Gelegenheit der Darstellung der Mischung von Dur und Moll, der ich ein besonderes Kapitel widme, werden wir zwei der alten Systeme als Mischungsresultate, wohlgemerkt bloß als Mischungsresultate, wiederfinden. Hier aber nur so viel: Die Intuition der Künstler, mit der sie die alten Systeme — bis auf unser Dur und Moll — fallen gelassen, ist vollständig im Recht. Die geheimen Weisungen der Natur, unterstützt durch die Erfahrungen, die sich immer mehr verdichtet haben, plädierten in ihnen bloß für Dur und Moll, und wenn sie zuweilen Dinge machten, die sie mit Dur allein oder Moll allein sich nicht zu erklären vermochten, so war gleichwohl das Grundgefühl für diese beiden Systeme in ihnen unerschütterlich. Wer wollte denn auch gleich, wo der Instinkt so befriedigt ist, schon wegen einzelner Züge und bloß diesen zuliebe neue Systeme aufstellen? Muß denn nicht ein System vielmehr die Kraft haben, alle auf dasselbe Bezug habenden Erscheinungen restlos zu erklären? Und wird man nicht immer dasjenige System das bessere nennen, das mehr Einzelfälle aufnimmt? Und so deute ich denn den Instinkt der Künstler auch hier: Wenn mit Dur und Moll allein (diese freilich richtig verstanden) sich sogenannte dorische und mixolydische Reize erreichen lassen, wozu dann die Last noch mehrerer und selbständiger Systeme? Es war also nur folgerichtig, daß es so gekommen ist, wenn auch diese Reduktion zunächst nur im Instinkt der Künstler sich vollzogen, nicht aber noch in der theoretischen Literatur sich abgespiegelt hat.

Zweites Hauptstück

Differenzierung der Systeme in Bezug auf Lage und Reinheit

1. Kapitel
Transpositionen

§ 31

Das quintale Prinzip der Transposition

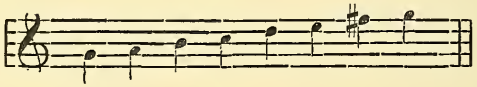
Jedes System ist auf jeden der Töne ohne weiteres übertragbar. Man hat nur die Verhältnisse, wie sie das jeweilige System offenbart, einfach nachzuahmen. Behält man das Prinzip der Entwicklung in der Richtung der Oberquinten, wie das der fallenden Inversion in der Richtung der Unterquinten, so ergibt sich, daß man am natürlichsten die Transpositionen in der Richtung der Quinten hinauf oder herunter vorzunehmen hat.

§ 32

Erhöhung und Erniedrigung (♯ und ♭)

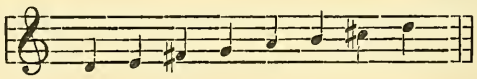
Transponiert man aber das jonische System auf die erste Oberquint G, so ergibt sich bereits die Notwendigkeit, den siebenten Ton F zum Fis zu erhöhen, sofern die Nachahmung des Modells eine vollständige sein soll.

64]



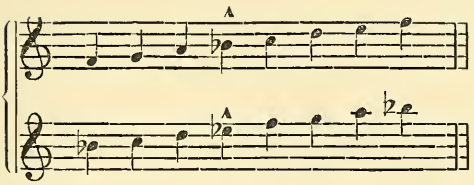
Ebenso tritt die Notwendigkeit, wieder den siebenten Ton zu erhöhen, an uns heran, wenn wir auf der zweiten Oberquint D das Dursystem transponieren wollen. Diese Erhöhung betrifft den Ton C, heißt also Cis.

65]



In der umgekehrten Ordnung der fallenden Quinten führt die Transposition des Systems zur Erniedrigung des jeweilig vierten Tones:

66]



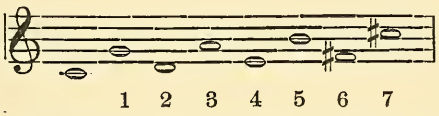
§ 33

Das Korrespondieren der Quintenordnung mit der ♯- und ♭-Ordnung

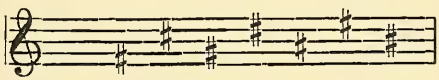
Wir sehen aber außerdem an diesen Beispielen, daß vor Cis hier auch ein Fis sich findet, vor Es ein B u. s. w., was in der Notwendigkeit, die Verhältnisse des Dursystems vollständig nachzuahmen, seine Ursache hat. Es folgt daraus die nicht genug zu beherzigende Lehre: daß zwar ein Fis ohne Cis, ein B ohne F auftreten kann, niemals aber umgekehrt ein Cis ohne Fis, ein Es ohne B. So hat denn die erste Oberquint zu einem, die zweite Oberquint zu zwei Kreuzen, die erste Unterquint zu einem B, die zweite zu zwei Been geführt. Die Transposition auf der dritten Oberquint wird zum dritten Kreuz führen, die vierte Quint zum vierten, die fünfte zum fünften u. s. w. So korrespondiert allemal die Ordnungsnummer der Oberquint und der Unterquint mit der Ordnungszahl des Kreuzes und des Be.

67]

Tonarten



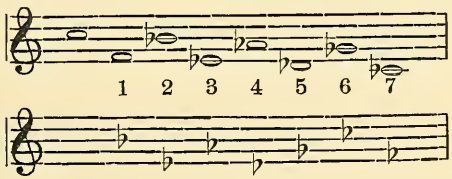
Kreuze



und

68]

Be



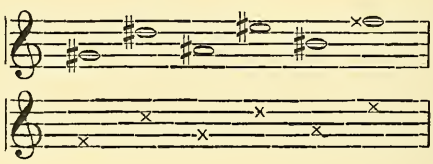
Man sieht also z. B.: Ais hat seine ständige Ordnungszahl 5 und weist auf die korrespondierende Ordnungszahl 5 in der Reihe der Oberquinten, also H-dur hin. Es folgt daraus des weiteren, daß, wenn Ais in Frage kommt, selbstverständlich die vier vorausgehenden Kreuze mit vorausgesetzt sind, auch daß niemals die Ordnungszahl 5 einem anderen Kreuz als eben Ais gehören kann.

§ 34

Doppelkreuze und Doppel-Bee.

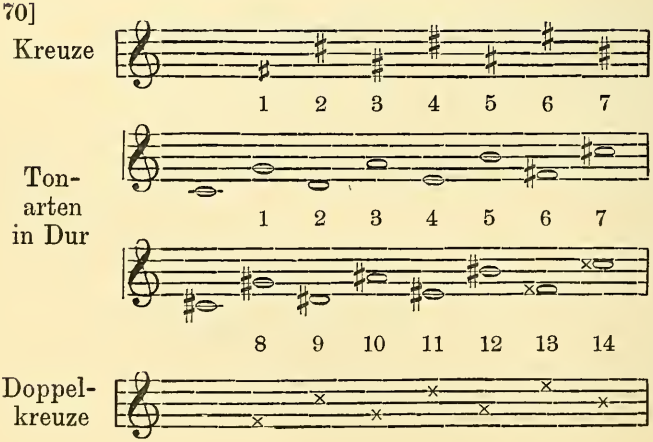
Setzen wir die Quintenwanderung nach aufwärts fort, so ergibt sich die Notwendigkeit, an der jeweilig siebenten Stelle, wo regelmäßig bis dahin der letzte Zuwachs eintrat (vergl. § 32), die einfachen Kreuze zu Doppelkreuzen zu erhöhen. Wir sehen also, wie die Tonarten in der weiteren Folge mit den Doppelkreuzen ebenso wie die Oberquinten 1—7 mit den einfachen Kreuzen korrespondieren.

69]



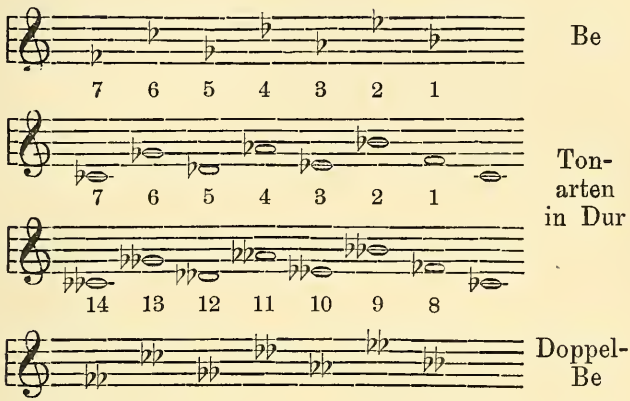
Als Summe ergibt sich sodann:

70]



Ebenso verhält es sich auch mit den Erniedrigungen jenseits der siebenten Unterquint:

71]



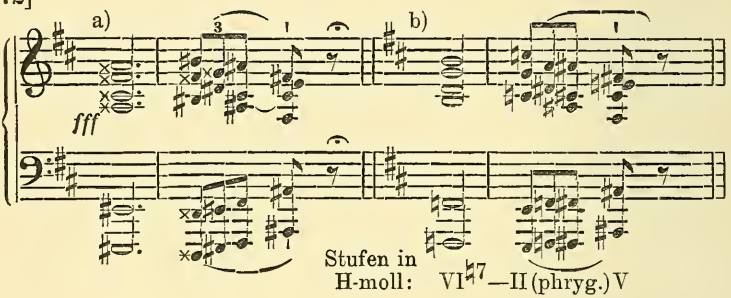
Es ist daraus zu ersehen, daß mit Cis-dur als der siebenten Oberquint sich die gesamte Diatonie des C-dur um einen halben Ton gehoben hat, desgleichen sich auch Gis-dur gegenüber G-dur um einen halben Ton gehoben hat, und in weiterer Folge Dis-dur gegenüber D-dur, Ais-dur gegenüber A-dur u. s. w. Man kann daher, wenn man will, einfach die Ordnungszahlen 1—7 auch für die Ordnungszahlen 8—14 eintreten lassen, vorausgesetzt, daß man sich die Tonart mit Nr. 8 als eben um einen halben Ton erhöhte Nr. 1 denkt. In der Tat ist ja auch Gis-dur zugleich die erste in der Reihe der Doppelkreuztonarten, die mit Cis-dur als der erhöhten C-dur beginnt.

Diese Art zu denken erleichtert die Schwierigkeiten, sich in den Transpositionen rasch zurechtzufinden. Man braucht, wenn z. B. Gisis in die Quere kommt, einfach zunächst nur an Gis und dessen Ordnungszahl 3 in der Reihe der Kreuze zu denken, um sodann auf Umwegen über A-dur als der korrespondierenden Oberquint mit der Ordnungszahl 3 in raschester Weise zu Ais-dur zu gelangen, die in der Reihe der Doppelkreuztonarten ebenso mit der Ordnungszahl 3 (bezw. 10) signiert ist. Ein so rascher Rapport zwischen den Kreuzen und Doppelkreuzen einerseits und den

Tonarten anderseits ist dem Musiker ganz unerläßlich, nicht nur wenn er sich in ganz komplizierten Schreibarten rasch zurechtfinden soll, sondern zu einem weit wichtigeren Zwecke noch, und zwar, um eine wirklich künstlerische Einsicht in die Funktion selbst der kleinsten Neben- und sonstigen Hilfsnoten zu gewinnen (vgl. § 144).

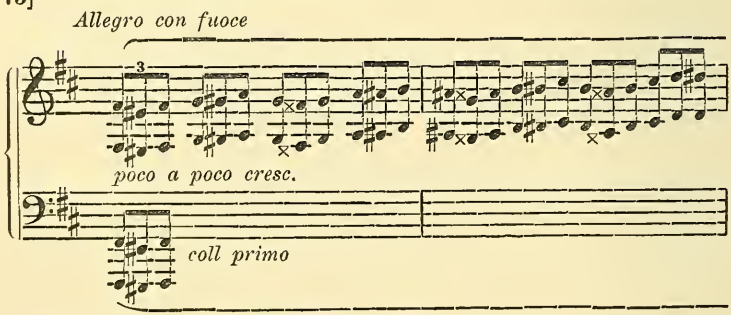
Als Kuriosum einer überaus komplizierten Schreibart mag hier die Stelle aus Chopins Etude Opus 25 Nr. 10, Beispiel 72 a angeführt werden, für die, da es sich bloß um einen Halbschluß in H-moll handelt, einfacher und wohl auch korrekter zu setzen war, wie im Beispiel 72 bei b:

72]



Wenn Chopin in derselben Etude X zu Anfang:

73]



Fisis, Gisis und Aisis schreibt, so ist zwar klar, daß es sich an den betreffenden Stellen weder um ein wirkliches Gis-dur oder -moll oder um Ais- und His-dur und -moll hier handeln kann, nichtsdestoweniger aber ist es wahr, daß

Fisis und das darauffolgende Gis, beide zusammen im strengen Sinne des musikalischen Systems doch wohl zu Gis-dur gehören, mit dem Unterschied freilich, daß hier der Ton Gis, dem sein leitereigener siebenter Ton Fisis vorausgeht, selbst nur eine sekundäre Rolle spielt, und zwar die einer durchgehenden Note zwischen dem ersten Ton Fis im Takt 1 und dem ersten Ton H im Takt 5 der Etude. In der Musik ist es eben wichtig, sehr wichtig, jede Erscheinung, selbst die kleinste, zu beachten und jedes einzelne Detail, selbst das geringste, mit der ihm eigenen Ursache zu hören. Weil man so hörend nicht nur den Künstlern am besten gerecht wird, sondern der Musik überhaupt. Ihre Eigentümlichkeit besteht ja eben darin, mehrere Gesetze zu gleicher Zeit wirken zu lassen, jedoch das eine stärker als das andere, so daß das stärkste, sich unsrem Bewußtsein am meisten aufdrängende Gesetz keineswegs jene Gesetze mundtot macht, welche die kleineren und engeren Kreise von Tönen in Ordnung halten. Lernt man so künstlerisch hören, d. h. die vielfältigen, zu gleicher Zeit und am selben Orte zusammentretenden Tonereignisse mit je ihren vielfältigen und eigenen Ursachen zu hören, so wird man sich des öfteren ersparen, verzweifelt nach neuen Harmonien, nach neuen Lehren zu schreien, wie es sich ja heute oft genug ereignet, wenn man plötzlich vor einer komplizierten Erscheinung steht und vergebens nach einer einzigen Ursache in ihr forscht.

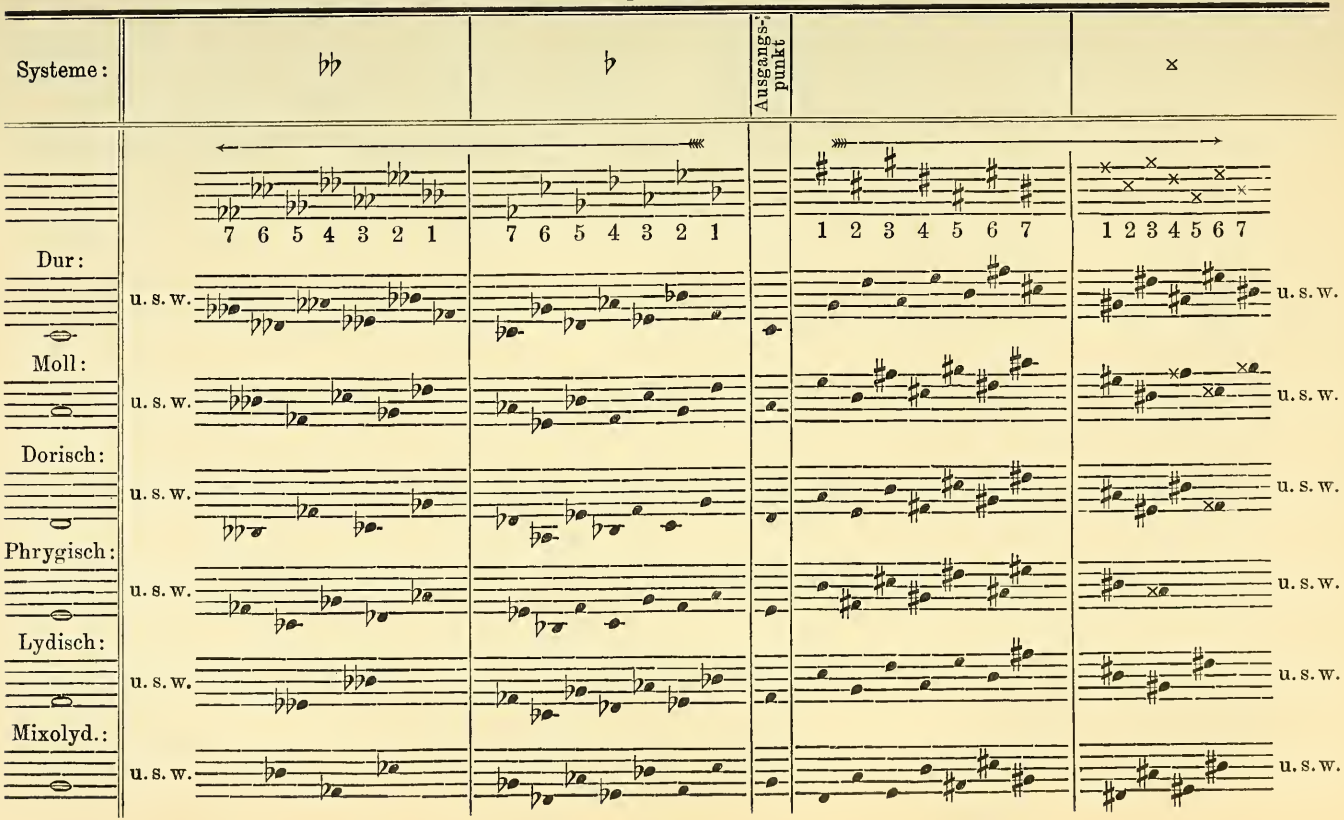
§ 35

Transpositionen in den Kirchentonarten.

Es erübrigt noch zu sagen, daß die Transpositionsmethode, wie wir sie soeben kennen gelernt haben, selbstverständlich auch auf die alten Systeme anwendbar gewesen. Die Tabelle der Transposition in allen Systemen heißt also: (s. Tabelle II S. 104.)

Diese Tabelle macht ersichtlich, wieviel Vorzeichen z. B. ein A mixolydisch, ein C dorisch u. dergl. im Unterschied zu A-dur oder -moll hatten, so daß der Musiker, der ältere Werke in die Hand bekommt, sofort auch wissen kann, welche Tonart welchen Systems vom Autor gedacht war.

Tabelle II. Transpositionen in allen Systemen.



Vgl. z. B. D. Scarlatti, Klavierwerke Breitkopf & Härtel, V. A. Nr. 454, wo Nr. 11 in C dorisch, Nr. 12 in G dorisch, Nr. 20 in E mixolydisch, Nr. 26 in A mixolydisch steht u. s. w.

§ 36

Die gleichschwebende Temperatur

Will man im Sinne der reinen und unbegrenzten Natur den Zug der Oberquinten noch weiter als bis His-dur, das die Tonart der zwölften Oberquint vorstellt, fortsetzen, so lassen sich auch noch weitere Tonarten annehmen, Fisis-dur, Cisis-dur etc. Indessen haben auch hier die Künstler das Prinzip der Abbreviation eintreten lassen, indem sie die zwölfte Oberquint His auf die Tonhöhe von C, das ja Ausgangspunkt der Quintenreihe ist, brachten und so zwei verschiedene Tongrößen in künstlicher Weise identisch machten. Die Rücksichten für die Kunstpraxis, die der Überfluß der Natur sonst nicht zu bewältigen vermocht hätte, führten eben die schaffenden Künstler von selbst auf jenen Kunstgriff. Man nennt dieses Herabstimmen der zwölf Quinten und insbesondere das Abwärtsschweben jeder einzelnen Quint um $^1/_{12}$ des sogenannten „ditonischen Komma“ die „gleichschwebende Temperatur“, worüber indessen jedes Musiklexikon nähere Auskunft erteilt.

§ 37

Die Ausnahmslosigkeit der Transpositionsmethode als Beweis gegen die gangbare Molltheorie

Wohl als das gewichtigste Resultat der soeben dargestellten Transpositionsmethode darf die Einsicht gelten, daß es ein System z. B. mit Gis allein oder mit Fis und Gis nie, niemals geben kann! Wohlgemerkt, nicht als ein System, sage ich. Daher schon aus diesem Grunde die Systeme, die wir als Moll heute erklären (vgl. § 23), gleichviel ob sie alle drei zu einer Einheit gedacht, ob sie bloß zu zwei verbunden, von vornherein logische Unmöglichkeiten und Ungeheuerlichkeiten sind, denn niemals kann ein Gis, das die Ordnungszahl 3 trägt, ohne Fis und Cis erscheinen, und von diesem Gesetz kennt die Musik keine Ausnahme! Man wird mir vielleicht erwidern, das hieße das Bedürfnis nach der Wahrheit und diese selbst totschlagen, um den Preis

einer bloß theoretisch konsequenten und pedantischen Durchführung der Transpositionsmethode. Da ich aber in der Lage bin, dieses Bedürfnis, ohne noch eine Ausnahme der Transpositionsmethode eintreten zu lassen, vollauf zu befriedigen, wie eben das nächste Kapitel zeigen wird, so wird wohl der Vorwurf gegenstandslos werden.

---

2. Kapitel

Mischungen

§ 38

Biologische Begründung des Mischungsprinzips

Ich habe wiederholt Gelegenheit gehabt zu zeigen, weshalb der Ton in vielen Beziehungen wirklich animalisch, fast einem Lebewesen gleich zu nehmen ist. War doch sein Bedürfnis nach den Obertönen als eine Art Zeugungstrieb und das System, insbesondere das natürliche, als eine Art von höherer Gemeinschaft, eine Art von Staatswesen mit eigenen Gesellschaftsverträgen, wonach sich die einzelnen Töne richten müssen, zu erkennen. Nun gelangen wir zu einem anderen Punkt, der die Animalität des Tones von einer neuen Seite zeigen wird.

Worin äußert sich z. B. der Lebenstrieb und der Egoismus des Menschen? Erstens darin, daß er in so vielen Beziehungen, als ihm im Lebenskampf zu erraffen nur möglich ist, sich auszuleben sucht, und zweitens darin, daß er, soweit eben seine Lebenskräfte reichen, in jeder einzelnen dieser Beziehungen seinen vollen Mann stellt. So steht denn also das, was wir Lebensfreude, Egoismus nennen, im geraden Verhältnis zur Quantität der Lebensbeziehungen wie auch zugleich zur Intensität der auf sie verwendeten Lebenskräfte. Das heißt: Je mehr Beziehungen der Mensch pflegt und je stärker er sich in ihnen äußert, desto größer offenbar ist seine Lebenskraft.

Nun aber, was soll denn Beziehung heißen im Leben des Tons und was soll hier wohl Intensität des Sichauslebens

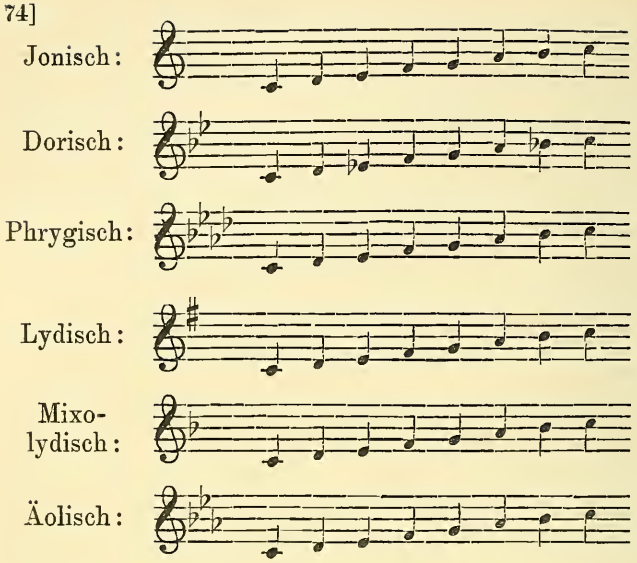
bedeuten? Beziehungen des Tones sind seine Systeme. Äußert sich der Egoismus des Tones darin, daß er, hierin einem Menschen ähnlich, lieber über seine Mittöne herrscht, als daß er von ihnen beherrscht wird, so sind ihm zur Befriedigung dieser egoistischen Herrschsucht eben in den Systemen die Mittel zur Herrschaft geboten. Ein Ton herrscht über die andern, wenn er sich dieselben nach den in den Systemen geschilderten Verhältnissen (vergl. oben § 18 und § 20) unterwirft. In diesem Sinn nun ist ein System, antropozentrisch gesprochen, wirklich dem ähnlich, was wir, um unsre vielfältigen Beziehungen begrifflich zu fassen, mit den Ausdrücken Verfassung, Dienstpragmatik, Reglement, Statuten u. s. w. benennen. Es kann also z. B. der Ton A alle übrigen Töne unter seine Botmäßigkeit bringen, sofern er die Kraft hat, von ihnen zu erreichen, daß sie in jene Beziehungen zu ihm treten, wie sie unser Dur- und Mollsystem (um zunächst nur von diesen beiden zu sprechen) fordert. Zur Lebenskraft dieses Tones A wird aber gehören, daß er zu den übrigen Tönen die Beziehung nicht nur nach den Bestimmungen des Dursystems allein erstrebe, sondern zugleich auch die Beziehungen, wie sie das Mollsystem möglich macht. Das will sagen: Der Ton lebt sich reicher aus, er befriedigt seinen Lebenstrieb desto besser, je mehr er dieser Beziehungen genießt, d. h. wenn er erstens Dur und Moll vereinigt, und zweitens je stärker in diesen beiden sein Genuß zum Ausdruck kommt. Es drängt daher jeden Ton, solchen Reichtum, solchen Lebensinhalt sich zu erkämpfen.

§ 39

Die möglichen Beziehungen eines Tones in allen alten Systemen

Fügen wir hinzu, daß unsre Vorfahren noch vier andre Systeme für möglich hielten, so war eine erstaunliche Fülle von Beziehungen geboten, die alle zu erreichen es dem Ton sehr gelohnt hätte. Man denke sich nur, welch ungeheure Menge von immer neuen Verhältnissen sich z. B. dem Ton C geboten hätte.

74]



§ 40

Mischung von Dur und Moll als Ersatz der alten Systeme

Scheinbar haben wir wohl, da die dorische, phrygische, lydische und mixolydische Reihe fallen gelassen wurden, die Zahl der möglichen Beziehungen des Tones reduziert und dadurch seinem Lebenstrieb und Egoismus geschadet, doch ist dies, wie gesagt, eben nur scheinbar. Der Ton ließ sich doch nichts nehmen und er selbst scheint es gewesen zu sein, der die Künstler dazu drängte, auch dort, wo sie lange nicht mehr an mixolydische, dorische u. s. w. Beziehungen glaubten, diese ihm doch offen zu halten. Haben wir die Intuition der Künstler schon so oft zu bewundern Gelegenheit gehabt, so verdient sie hier wohl die meiste Anerkennung, wo sie den stärksten Trieb des Tones erraten und mit eigenen Mitteln zu fördern suchte. Diese Mittel möchte ich mit dem zusammenfassenden Begriff der Mischung bezeichnen.

Wie gesagt, ist es nur der Instinkt gewesen, der zu den Mischungen führte, denn keineswegs ist sich ein Künstler selbst noch heute bewußt, daß er in den Mischungen vielfache und neue Beziehungen erzielt, für die man ehemals

die alten Systeme in Anspruch genommen hätte. Man sieht also, wie die Sache steht: der Künstler horcht gleichsam auf die Seele des Tones, — der Ton sucht möglichst reichen Lebensinhalt, — und so gibt der Künstler, der mehr Sklave des Tons ist, als er ahnt, ihm so viel, als nur möglich ist, nach.

Die Mischungen werden vollzogen zwischen Dur und Moll, und wie selbstverständlich nur zwischen zwei gleichnamigen Tonarten, also z. B. zwischen C-dur und C-moll, A-dur und A-moll, Es-dur und Es-moll u. s. w.

Die Mischung kann sich bewegen von Dur zu Moll oder von Moll zu Dur, was in beiden Fällen zu denselben Resultaten führt.

Ich halte es daher im Sinne jeder Komposition eigentlich für wahrheitsgemäßer, z. B. von einer C-dur-moll $\left(\text{C-}\frac{\text{dur}}{\text{moll}}\right)$[1] zu sprechen, da es sich fast nie ereignet, daß ein C-dur ohne C-mollingredienzien und umgekehrt ein C-moll ohne C-duringredienzien auftritt. Es liegt eben die Inanspruchnahme beider Systeme sowohl als aller unter denselben möglichen Kreuzungen im Sinne der Expansionsbedürftigkeit des Tones.

§ 41

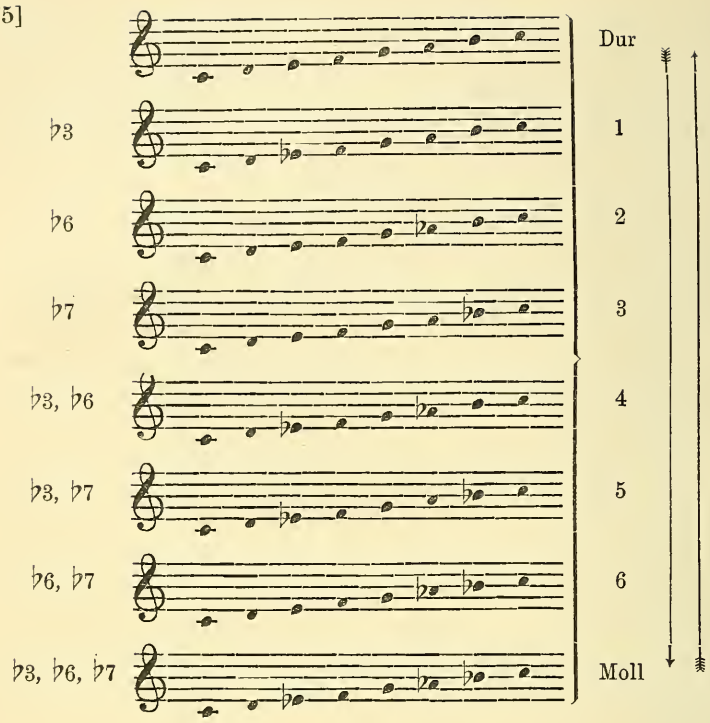
Die sechs möglichen Mischungsergebnisse

Da sich Dur und Moll, wie ich schon gesagt habe, nur in den Terzen, Sexten und Septen unterscheiden, die alle drei (vergl. § 22) in Dur groß, in Moll klein sind, so ist es natürlich, daß sich die Mischung nur eben auf diese Intervalle beziehen kann. Wenn wir von C-dur ausgehen und in diese Tonart der Reihe nach die zur Mischung gelangenden Mollintervalle hineinbringen, so laufen die sechs dadurch erzielten Reihen folgendermaßen:

---

[1]) Meine Bezeichnung „Dur-Moll“ $\left(\text{oder } \frac{\text{Dur}}{\text{Moll}}\right)$ darf jedoch keineswegs mit M. Hauptmanns „Molldur“ und H. Riemanns „Durmoll“ verwechselt werden, denn letztere haben nur je eine bestimmte Mischungsreihe im Auge, während ich die Summe sämtlicher Mischungsmöglichkeiten mit diesem Terminus zusammenfasse.

75]



§ 42

Die erste Reihe: die sogenannte „Melodische Tonart“

Die erste Reihe hat, wie wir sehen, ein Es, dem jedoch das B fehlt. Wir wissen aber aus den Erfahrungen der Transposition (§ 33), daß niemals eine Transposition dem Es die Ordnungszahl 2 rauben kann. Es ist also unzulässig, in dem Falle unsrer Reihe, der Transpositionsregel zuwider, dem Es die Ordnungszahl 1 zuzubilligen.

Was folgt aber daraus? Offenbar nichts andres, als daß diese Reihe, in der wir gerade die sogenannte melodische Molltonart unsrer Lehrbücher wiedererkennen, weder ein System noch eine Transposition sein kann. Sie darf vielmehr nur als Mischungsresultat gelten, nur eben als eines unter mehreren koordinierten Kreuzungsergebnissen.

So hat nun der Instinkt der Künstler wieder einmal recht behalten gegenüber den papierenen Systemen der

Theoretiker, die auf die Bedürfnisse des Tones nicht zu horchen verstehen. Gerade der Künstler wahrt die Reinheit seiner Dur- und Mollanschauung, auf deren sicherer Basis er sich zum Dolmetsch aller Tonegoismen erheben kann, während der Theoretiker einen einzelnen Kreuzungszustand, den er unter den zahlreichen andern kaum mit Mühe bemerkt hat, sofort mit fast möchte ich sagen kindlichem Übereifer gar zu einem System erhebt. Der Unterschied zwischen den beiden Auffassungen des praktischen Künstlers und des Theoretikers ist ein unsagbar großer. Denn weniger ist dieser Unterschied eine bloße Frage der Nomenklatur als der inneren künstlerischen Wahrheit. Mit andern Worten: Es ist durchaus nicht gleichgültig, ob jene Reihe, die uns schließlich allen gemeinsam ist, als System oder als Mischungsresultat bezeichnet wird; denn hinter diesen Nomenklaturen verbirgt sich eine andre Anschauung. Gibt man nämlich der einzelnen Mischung den Charakter eines Systems, so ist nicht einzusehen, weshalb man ihn all den übrigen Mischungen verweigern sollte. Es gebe dann sicher auch mehr als acht Systeme. Und doch, glaube ich, sollte man aus der Geschichte alles menschlichen Denkens mindestens so viel in Erfahrung gebracht haben, daß, was mit zwei Systemen erreicht werden kann, nicht mit acht oder noch mehr angestrebt werden darf. Wem indessen diese Argumentation einen bloßen dialektischen Eindruck machen sollte, der halte sich lieber doch an die Praxis der Kunst; hier im Banne des Künstlers dürfte er bald lernen ihm nachfühlen, daß es einen weit bestimmteren Wert hat, Mischungen aus zwei, dafür aber sehr klar angeschauten Quellen zu beziehen, als ohne bestimmten Instinkt oder Bewußtsein hin und her zu schwanken und in dieser Unsicherheit der Gefühle wie der Reflexionen für ein Problem gar mehrere Antworten aufzustellen. Denn was andres als Unsicherheit ist es wohl, wenn man das Mollsystem in bald zwei bald drei verschiedenen Fassungen, wie ich sie oben in § 23 zu zeigen bereits Gelegenheit hatte, gleichsam ad libitum und zur Auswahl vorschlägt?! De facto ist keine

dieser Lösungen richtig, und für alle Bedürfnisse der Kunst hat die Theorie ein besseres Verständnis gezeigt, wenn sie Moll mit dem alten äolischen System für identisch und die Kreuzungen eben nur als Mischungsresultat darstellt.

Noch habe ich zur ersten Reihe zu bemerken, daß sie auf der Tonika einen Molldreiklang, dagegen auf der ersten Ober- und der Unterquint Durdreiklänge aufweist.

§ 43

Die zweite Reihe

Die zweite Reihe dokumentiert sich ebenfalls nur als Mischungsresultat, da das in ihr vorkommende As ohne B und Es erscheint.

Für diese Mischung, die sehr häufig gebraucht wurde und wird, weil sie die Konfiguration von Durdreiklängen auf der Tonika und der Dominante, dagegen einen Molldreiklang auf der Unterquint dem Künstler für Farbenzwecke sehr günstig darbietet, für diese Mischung, sage ich, haben wir bezeichnenderweise gar keinen Namen; denn die für diese Erscheinung von M. Hauptmann vorgeschlagene Bezeichnung „Molldur“ (vgl. § 40) vermochte — bisher wenigstens — nicht allgemein durchzudringen. Für unsre Zwecke, die eben identisch sind mit denen der Kunst und des Künstlers, genügt es, sie einfach als eine Mischung anzuführen, wobei es nur durch die besonderen Umstände der Komposition klar werden kann, ob hier im Grunde ein C-dur mit eingesprengter kleiner Sext aus C-moll oder umgekehrt ein C-moll mit aus C-dur herübergenommener großer Terz und großer Sept vorliegt. Denn ich sagte schon, daß die Mischung sich ebenso von Dur zu Moll bewegen kann, als umgekehrt von Moll zu Dur, worüber eben nur die Komposition selbst, die den Ausgangspunkt unschwer erkennen lassen wird, Auskunft geben kann.

§ 44

Die dritte Reihe: das alte mixolydische System

Die dritte Reihe bietet dem Künstler Gelegenheit zu folgender Kombination: Durdreiklänge auf der ersten und fünften Stufe und Molldreiklang auf der Oberquint. Aber schon der Anblick dieser Reihe genügt, um hier das C

des mixolydischen Systems wiederzuerkennen! Enthält doch die Reihe das B, das die Ordnungszahl 1 unter den B-Zeichen trägt und daher auf die Ordnungszahl 1 unter den Unterquinten verweist. Wovon aber, wenn nicht vom Ton G, kann C erste Unterquint sein? Damit ist also das alte Mixolydische dieser Mischung festgestellt. Hier aber genügt es, zu konstatieren, daß die Mischung von Dur und Moll auch zu einem mixolydischen Resultat führt. Es wird dadurch noch klarer, weshalb die Künstler das alte Mixolydische haben fallen lassen können.

§ 45

Die vierte Reihe: das sogenannte „harmonische Mollsystem“

Die vierte Reihe enthält eine kleine Terz, eine kleine Sext bei großer Sept. Auch sie kann als eigenes System nicht aufgefaßt werden, ebensowenig als die erste Reihe. Fehlt doch hier das B, das dem Es und As unbedingt vorausgeht. Gerade dieses Mischungsresultat aber beliebt man heute als das sogenannte „harmonische Mollsystem“ — wohlgemerkt als ein System — zu erklären, wie man nun sieht, grundlos — und ich möchte noch hinzufügen: auch zwecklos, da wir eine solche Reihe durch das Prinzip der Mischung doch auch erreichen, dabei aber gleichzeitig den Vorteil genießen, auch noch zu mehreren anderen Mischungen, wie sie eben die Künstler zu schaffen belieben, gelangen zu können.

Diese Art Mischung wird von den Künstlern besonders dann bevorzugt, wenn sie von Moll ausgehen, das will sagen, sie ereignet sich am häufigsten in der Richtung von Moll zu Dur, denn nur noch die große Sept ist es hier, die dem Dur entnommen ist. Indessen hat offenbar die Häufigkeit, die Alltäglichkeit dieser Mischung die Theoretiker irregeführt und veranlaßt, sie für ein besonderes System zu erklären. Die Häufigkeit muß ja zugegeben werden, aber seit wann ist ein Massengebrauch, der vielleicht nur statistisch nachweisbar ist, ein Kriterium für ein System? Vielleicht würde dieselbe Statistik erweisen, daß nicht minder oft die kleine Sept, die eigentliche Mollsept, in der Kunst-

praxis vorkommt, besonders wenn man die ersten motivischen Entwicklungsstadien eines Mollstückes betrachtet. Wie wäre dann aber der Streit zwischen der großen und kleinen Sept zu schlichten? Ist es daher nicht einfacher, statt die Häufigkeit zu einem System zu verdichten, hier trotz der Häufigkeit eben eine Mischung bloß anzunehmen — eine Mischung allerdings mit prävalierendem Mollcharakter, worauf die ersten Dreiklänge auf der I. und IV. Stufe hinweisen, dagegen aber mit einem Durdreiklang auf der V. Stufe, der der gleichnamigen Durtonart entnommen ist?

Was aber allenfalls die Häufigkeit mir selbst beweist, ist, daß die Künstler offenbar in ihrem Instinkt geheime Kenntnis davon haben, daß das Mollsystem nur eben ein künstliches sei. Wir sahen ja, welche Bedürfnisse sie dazu bewogen haben, das Mollsystem zu üben, aber alles in allem beruhten doch diese Bedürfnisse auf künstlerischen, rein künstlerischen Voraussetzungen, die die Natur selbst nicht so gut sanktioniert hat, wie diejenigen, die die Künstler durch Dur auszudrücken pflegen. So weist denn das Mollsystem alle Züge menschlicher Schöpfung, d. h. menschlicher Unvollkommenheit auf: dem eigentlichen Zwecke nach will es dem Dur völlig gegensätzlich sein, daher das äolische System diesen Zweck am reinsten darstellt; doch da dieser Zweck bloß ein künstlich-künstlerischer ist, so scheint das Gefühl des Komponisten diese Künstlichkeit auf die Dauer nicht recht ertragen zu können, so daß es lieber die Inkonsequenz begeht und das Äolische verleugnet, als daß es sich selbst im Triebe zur Natur, als welche in der Musik das Dursystem erscheint, verleugnen sollte. So tritt uns denn die so häufig in Moll gebrauchte große Sept lediglich als Symbol der Überwindung der Künstlichkeit (des Moll), also der Rückkehr zur Natur (zum Dur), kurz als Symbol des eben alles überragenden Dur entgegen!

Noch ein sehr entscheidender Grund übrigens ist den Künstlern für die Entlehnung der großen Sept aus Dur in dem Mollsystem maßgebend. Da nämlich, wie das nachstehende Bild zeigt,

	fernere Quinten				nähere Quinten		
Moll:	VII,	III,	VI,	II,	V,	–I,	–IV,
	‖	‖	‖	‖	‖	‖	‖
Dur:	V,	I,	IV,	VII,	III,	VI,	II
	nähere Quinten				fernere Quinten		

die ferneren Quinten des Mollsystems mit den näheren Quinten des Dursystems identisch sind (in dem Bilde habe ich es mit dem aufgerichteten Gleichungszeichen ‖ angedeutet), und wir, wie noch später näher ausgeführt werden soll, in zweifelhaften Situationen die Quinten erstens lieber ins Dur als ins Moll und zweitens lieber näher als ferner hören, so würde uns in Moll, wenn nicht die große Sept aus Dur entlehnt würde, die rein diatonische Fassung sehr leicht das Dursystem gar eines anderen Tones glauben machen können. Will daher gegebenenfalls der Komponist den Hörer davor bewahren, z. B. die VII. Stufe in A-moll: G H D mit der gleichlautenden V. Stufe in C-dur zu verwechseln, so braucht er nur die Mischung zu Hilfe zu nehmen, d. h. aus dem gleichnamigen A-dur die große Sept Gis zu entlehnen: er schafft dadurch in A-moll allerdings zwar einen verminderten Dreiklang auf der VII. Stufe, indem er aber verhütet, daß ins C-dur gehört werde, um welche Tonart es ihm ja gar nicht zu tun war, gewinnt er den unschätzbaren Vorteil, daß, eben seiner Absicht gemäß, mindestens die Tonart dieselbe, d. i. desselben Tones A bleiben kann. Oder man nehme z. B. die Folge der Molldreiklänge A C E und D F A, die sich unter anderem als eine Folge VI—II in C-dur oder V—I in D-moll hören lassen kann. Will nun der Autor mindestens den Boden des Tones D sicherstellen und verhüten, daß C-dur kraft der Überlegenheit des Dur noch früher ins Bewußtsein komme, so mag er an die große Sept aus dem gleichnamigen D-dur appellieren, d. h. die Mischung von D-moll und D-dur vollziehen.

§ 46

Die fünfte Reihe bietet das Bild einer Transposition, und zwar weisen B und Es auf eine zweite Unterquint hin, die

Die fünfte Reihe: das alte dorische System

hier, da C Tonika ist, nur im dorischen System enthalten sein kann. So bietet, wenn Dur und Moll sich bloß in der Terz und Sept mischen, das Resultat ein dorisches Bild!

Auf der Tonika und der Dominante sind hier Molldreiklänge, dagegen auf der Unterdominante ein Durdreiklang zu verzeichnen.

§ 47

Die sechste Reihe

Endlich die letzte, sechste Reihe, die wieder nur ein Bild der Mischung darbietet.

Während hier auf der Tonika ein Durdreiklang sitzt, ergeben die vierte und fünfte Stufe Molldreiklänge[1]).

§ 48

Wertung unserer Mischungslehre für das Verständnis der Kunst

Als Resultat der obigen Mischungsprozedur ist zu bezeichnen: Bei Wahrung absolutester Reinheit des Dur- und Mollsystems und bei völliger Gleichstellung des Mollsystems mit dem Dursystem im Sinne der künstlerischen Zwecke haben wir durch Mischung beider Systeme nicht nur solche Reihen gewonnen, welche die Theorie von heute irrtümlicherweise für ein Mollsystem ausgibt, sondern gleichzeitig auch mehrere andere, darunter solche, die die Eigentümlichkeiten der ehemals angenommenen mixolydischen und dorischen Systeme aufweisen!

Auf diesem Wege haben wir die Theorie nicht nur erstens bedeutend vereinfacht, sondern zweitens zugleich auch wesentlich bereichert und zwar um Mischungsreihen, die die heutigen Lehrbücher als solche verkennen. Wir dürfen nunmehr auf die drei abstrusen Mollsysteme: die melodische, harmonische und die gemischte Mollreihe, verzichten und uns mit dem rein Äolischen begnügen; andererseits gewährt uns das Mischungsprinzip die Möglichkeit, nicht nur den durch jenen Verzicht herbeigeführten scheinbaren Verlust zu decken, sondern noch darüber hinaus, eben durch die vielfältigen Mischungsreihen, allen Erscheinungen in der Kunst verständnisvoll entgegenzukommen.

---

[1]) Eine Übersicht der in den §§ 41—47 besprochenen Konfigurationen findet der Leser in der nebenstehenden Tabelle:

Über alle diese Vorteile aber ragt die Befriedigung, daß es mir auf diese Weise gelungen ist, den Instinkt des Künstlers in seiner tiefsten Wahrhaftigkeit zu zeigen. Denn wie kam der Künstler anders auf die Mischung, als durch die egoistisch-expansiven Triebe des Tones selbst angeregt?

Tabelle III.

Die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe in allen Mischungsreihen.

	IV	I	V
in Dur:	Dur	Dur	Dur
in der ersten Reihe (der sogenannten melodischen Mollreihe):	Dur	Moll	Dur
in der zweiten Reihe:	Moll	Dur	Dur
in der dritten Reihe (einer mixolydischen):	Dur	Dur	Moll
in der vierten Reihe (der sogenannten harmonischen Mollreihe):	Moll	Moll	Dur
in der fünften Reihe (einer dorischen):	Dur	Moll	Moll
in der sechsten Reihe:	Moll	Dur	Moll
in Moll:	Moll	Moll	Moll

Ohne solchen Drang des Tones, sich in allen möglichen Beziehungen auszuleben, wäre der Künstler nie auf die Kunstgriffe der Mischungen gekommen.

Anmerkung. Nun muß ich aber endlich bemerken, daß wenn ich hier des öfteren unser Dur und Moll mit dem alten Jonischen und Äolischen für identisch erklärt habe, ich es keineswegs etwa so verstehe, als würden diese beiden alten Systeme unter uns immer noch ganz so unverändert fortleben, wie sie einstmals gegolten haben. Man muß doch bedenken, daß zu jener Zeit der nur primitivsten vokalmotivischen Erfordernisse, das Wesen der „Stufe" (wie später noch des näheren zu zeigen sein wird), nicht nur der Theorie, sondern auch dem Gefühl der Künstler noch fremd gewesen, und daß erst die Instrumentalmusik mit ihren reicheren motivischen Bedürfnissen den Komponisten von selbst nahelegen mußte, dieselben Tonreihen, die bis dahin jonisch und äolisch hießen, zu künstlerischen Zwecken vor allem als eine Aggregation von sieben quintal geordneten Grundtönen als Stufen unter Führung der einen derselben zu verwerten. Wer will, mag nun daher — bei aller Idendität der Tonreihen — eben wegen dieses Unterschiedes, d. h. aus dem Grunde der neuartigen Stufenpraxis und -Interpretation unser Dur und Moll immerhin als neue Systeme gegenüber den alten jonischen und äolischen begreifen. Für mich selbst war indessen mehr die Idendität der Tonreihen maßgebend, und daneben freilich auch der Umstand, daß von allen alten Systemen nur diese beiden, das jonische und äolische, ohne welche äußere Veränderung dem gesteigerten motivischen Leben voll entsprechen, und den modernen Gesichtspunkt der Stufen in sich aufnehmen konnten. — Ebenso habe ich, da ich zwei durch Mischung gewonnene Reihen — vergl. §§ 44 und 46 — mit dorisch und mixolydisch bezeichnet habe, vor allem mich schon allein durch die Identität der Tonreihen, ähnlich wie beim Jonischen und Äolischen, zu dieser Bezeichnung bestimmen lassen; daß dabei aber auch Stufen in diesen Reihen mitzudenken sind, hat sich nach den prinzipiellen in den §§ 8—19 dargestellten Erfordernissen eines musikalischen Systems überhaupt von selbst zu verstehen. Nur hat man dann freilich keineswegs zu vergessen, daß trotz den mitgedachten systemgemäßen modernen Stufen diese beiden Reihen doch nur als Mischungszustände von Dur und Moll, nicht mehr aber als selbständige Systeme, wie sie ehemals galten, zu betrachten sind. — Die Bezeichnung einer zweiten phrygischen Stufe, wie ich sie besonders in § 30 gebraucht habe, beruht somit wieder nur auf einer ähnlichen, unumgänglichen Subintelligierung der Stufen im alten phrygischen System, und auf der Identität der zweiten Stufe als eines Halbtones über dem Grundton mit dem zweiten Ton der ehemaligen phrygischen Reihe. Die

Stufen sind dem modernen Denken eben unentbehrlich und daher mag es sich am besten erklären, daß vielleicht für immer der Weg zu den alten Tonarten, wie sie in Wirklichkeit gewesen, versperrt ist, und daß selbst ein Beethoven, ein Brahms, wie wir oben gesehen haben, sich vom modernen Standpunkt der Stufen und der durch sie bedingten Führung der Tonarten und Modulationen nicht mehr völlig freimachen konnten.

§ 49

Unabhängigkeit des Mischungscharakters von der Zeit

Die Mischung ist von der Zeit unabhängig, das will sagen, daß sich die Mischung jederzeit in variablen Quantitäten bewegen kann. Nicht also die Zahl der Takte entscheidet über das Moment der Mischung, da diese, wie wir es sofort an den Beispielen sehen werden, auch in der Dauer nur eines Sechzehntels, ja selbst eines Zweiunddreißigstels, und auch sonst nur in einem einzelnen Bestandteil vollziehen kann, so daß es nicht angeht, eine Mischung zu leugnen, bloß weil ihre Dauer eine so kurze gewesen.

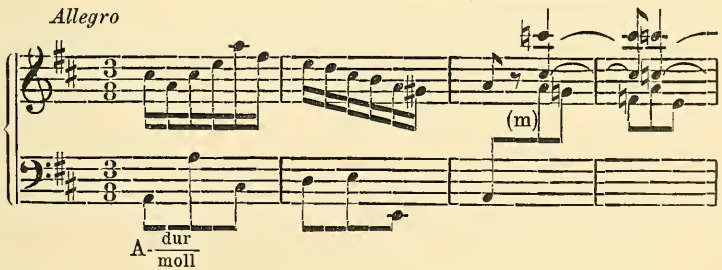
Beispiele zu den Mischungen.

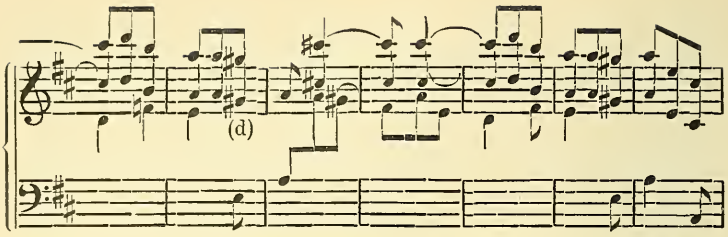
Vorbemerkung. — Abgesehen von der Variabilität der Zeit verfließen die Mischungen auch sonst so ineinander, daß es schwer fällt, jeder einzelnen Reihe Beispiele, die nur für sie allein zutreffen, beizugeben. Daher entschloß ich mich, erst an dieser Stelle eine beträchtliche Anzahl von Beispielen zu setzen und sie mit den nötigen Anmerkungen zu versehen.

Um überdies darzutun, daß schon den ältesten Meistern die Mischungspraxis geläufig gewesen, habe ich die Beispiele in einem auch nach historischem Gesichtspunkte geordnet.

Endlich erlaube ich mir noch darauf aufmerksam zu machen, daß ich für Dur und Moll in Parenthesi und abgekürzt (d) und (m) gebrauche, welche Bezeichnungen eben die Mischung erläutern helfen sollen.

76] Dom. Scarlatti, Klaviersonate D-dur.

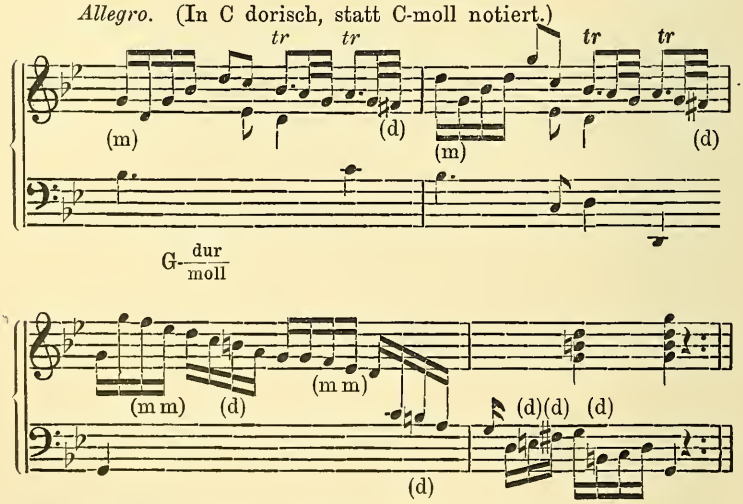




u. s. w.

Hier sehen wir einen achttaktigen Gedanken, von Takt 3 bis Takt 10 des Beispiels, der sich eben der Mischung bedient, um durch den Kontrast der Dur- und Mollfarben auf dem Boden desselben Motivs den zu Grunde liegenden internen Parallelismus von vier zu vier Takten als solchen nur desto kenntlicher und zugleich anziehender zu machen. Die Quantität von Dur und Moll ist demnach die gleiche, da durch die große Sept Gis beim letzten Achtel des Taktes 6 das Gleichgewicht der Mischung doch kaum schon als gestört empfunden werden möchte.

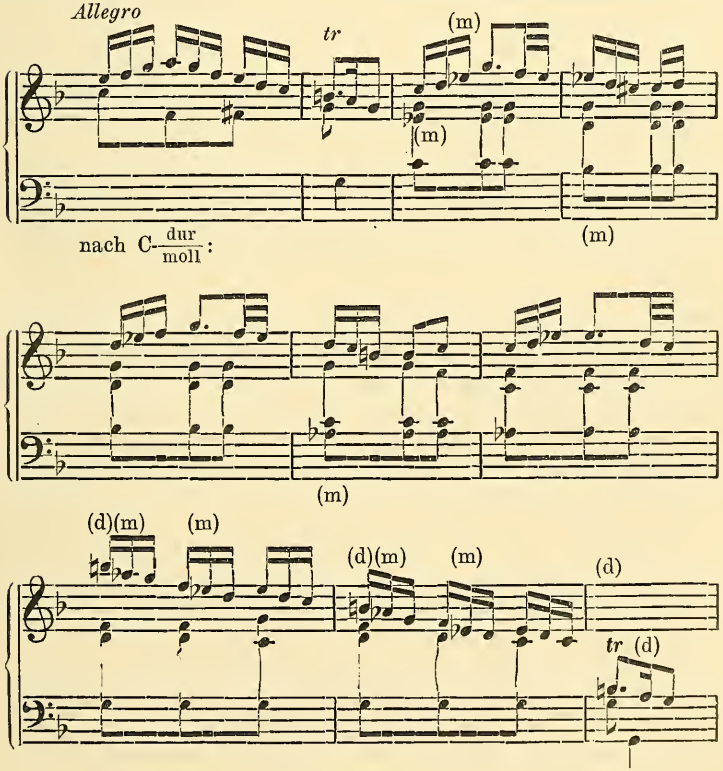
77] Scarlatti, Klaviersonate C-moll.

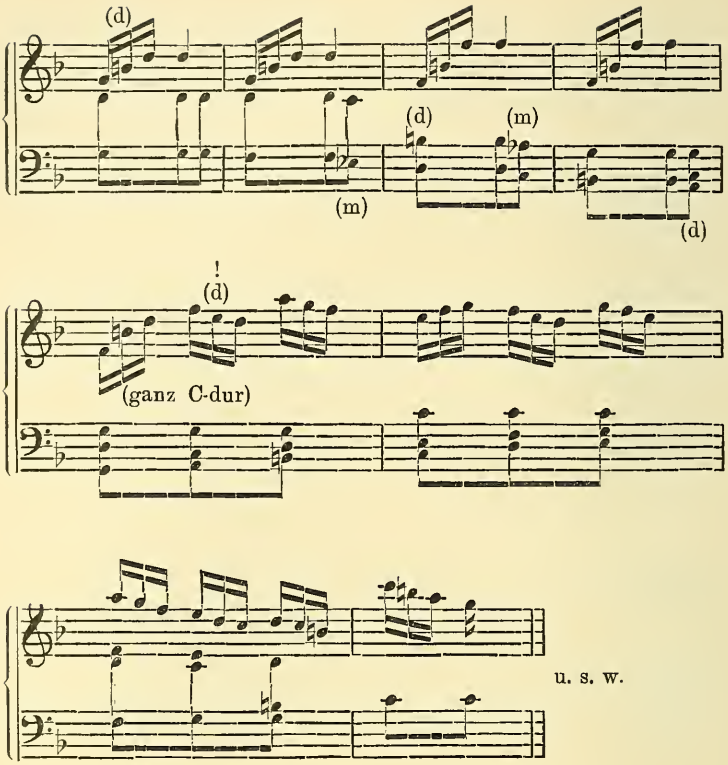


Diese Taktreihe bildet den Schluß des ersten Wiederholungsteiles. Die Takte 1 und 2 des Beispiels enthalten G-moll mit aus G-dur geborgter großer Sept Fis — vergl. § 45 —; Takt 3 bringt bereits die große Terz H aus G-dur noch bei kleiner Sext und Sept aus G-moll — vergl. § 47 —; bis endlich der letzte Takt sich auf ein volles

G-dur stellt. Die Wirkung des gesamten G-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ ist aber eine doppelte: nicht nur daß der Übergang von einer vermischten Reihe mit prävalierendem Moll über eine andere vermischte Reihe zum reinen G-dur eine Steigerung ausdrückt, welche sehr wohl als schöner Selbstzweck gelten darf, dient dieselbe Folge in einem auch der modulatorischen Absicht, von G-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ nach C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ als der Ausgangstonart zurückzuleiten. Denn gerade die Inanspruchnahme des Tones H im vorletzten Takt als der großen Sept in C-dur ist es, die uns auf das künftige System des Tones C besser vorbereitet, als wenn im Sinne eines bloß unvermischten C-moll just noch das B, als Terz der Dominant, bei eben dieser Stufe (vergl. § 45) beibehalten worden wäre. Jedenfalls verdient hier das Zusammentreffen des H als eines bereits auf ein fremdes System hinweisenden Elementes, mit F und Es als Elementen, die noch das G-moll bewahren, eine ganz besondere Beachtung.

78] Scarlatti, Klaviersonate F-dur.

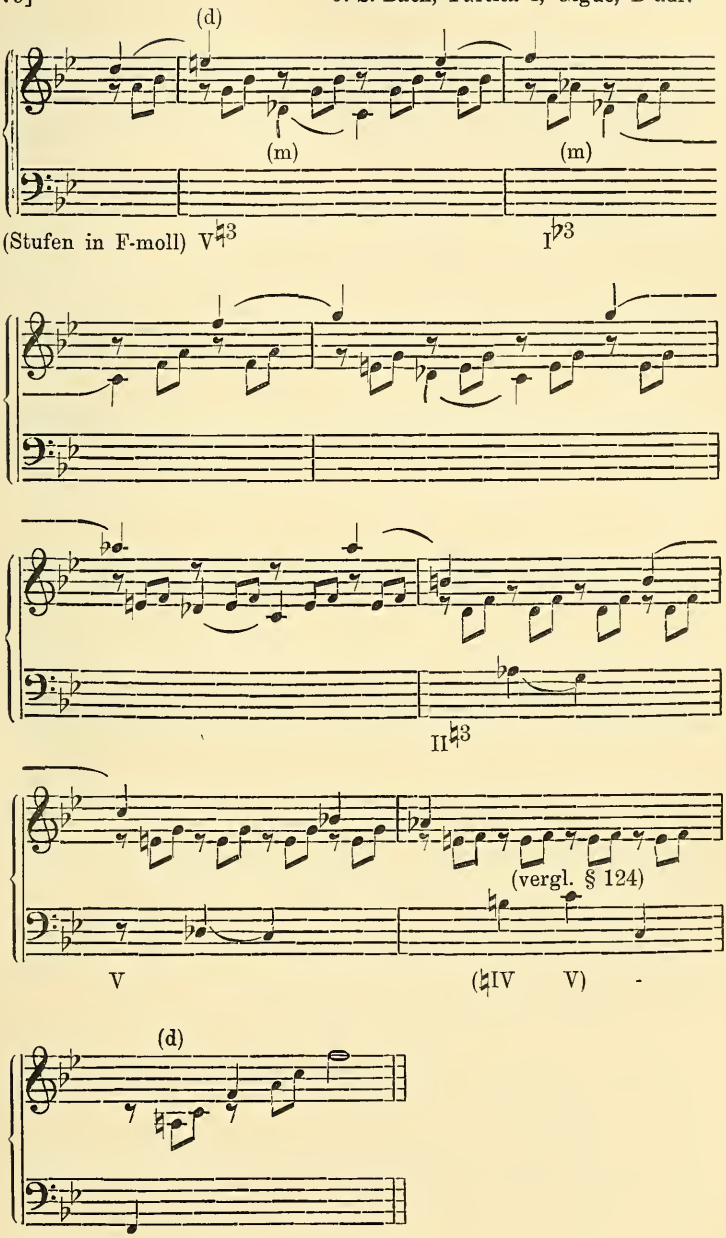




Die beiden ersten Takte bilden den Abschluß der Modulation nach C-dur. Statt des erwarteten Dur erscheint im Takt 3 vorerst aber das Moll des Tones C. Nun beachte man, wie die kleine Terz, trotzdem es sich hier um die Tonart der Dominante in F-dur, also um C-dur handelt, erst nach weiteren 11 Takten, d. i. im Takt 15 des Beispieles der Durterz weicht, — um wieviel länger also das Moll als das Dur! Sieht man außerdem die Stelle an, in der endlich die große Terz einzieht, so staunt man, daß an einer so schwach betonten Stelle, beim mittleren Sechzehntel des zweiten Achtels, die Mischung von Moll und Dur ausgetragen wird, daß an einem so unscheinbaren Ort Dur über Moll siegt. — Ein Avis für den Vortragenden, die Empfindung des Hörers davon auch wirklich zu überzeugen.

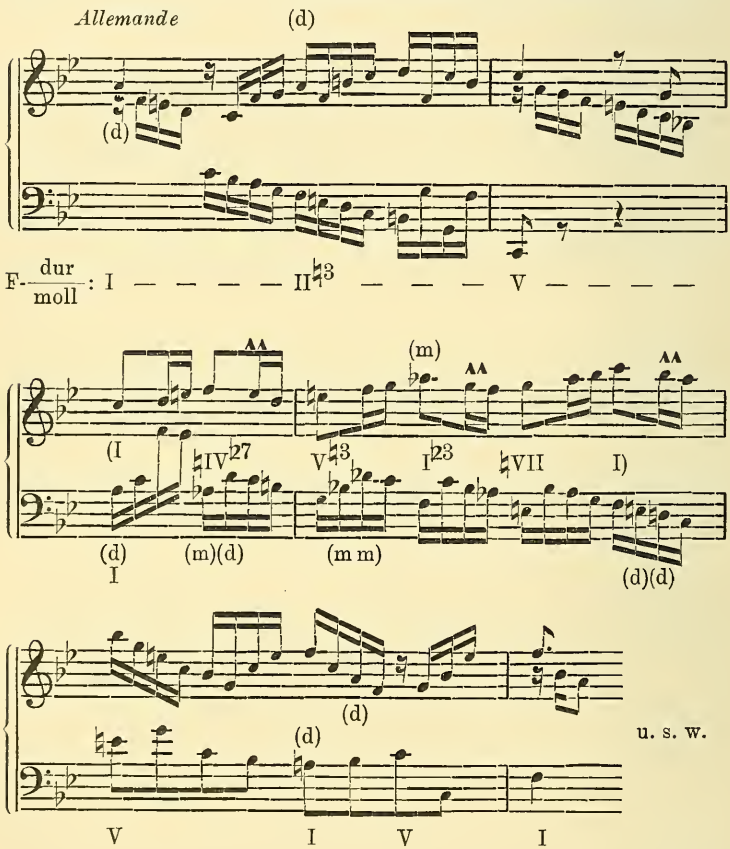
Endlich vergleiche man in diesem Beispiel die Mischung der Takte 8 und 9 mit derjenigen in Takt 10; besonders aber seien Takt 13 und 14 der Beachtung empfohlen, wo neben der großen Sept das eine Mal die kleine, das andere Mal die große Sext erscheinen.

79] J. S. Bach, Partita I, Gigue, B-dur.



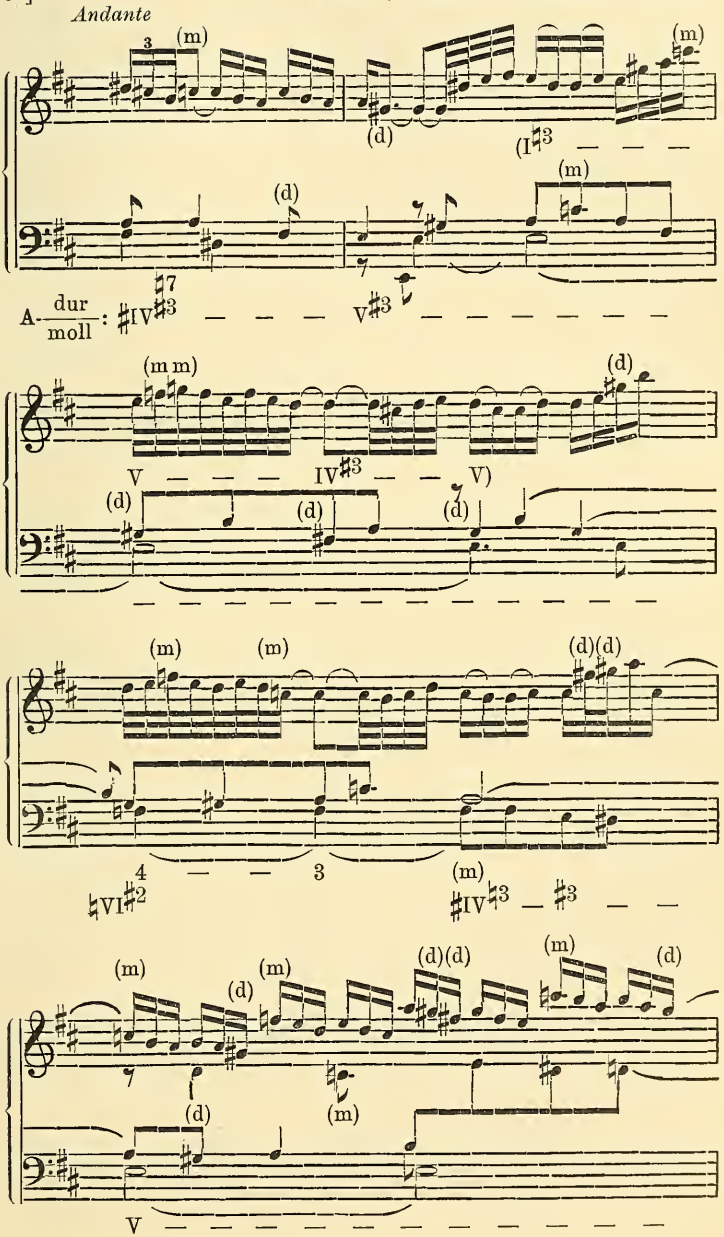
Den hier vorgeführten Takten des ersten Teiles der Gigue gehen vier Takte voraus, die unzweifelhaft F-dur feststellen. Nun erscheint, wie wir sehen, F-moll gar in der Dauer von sieben Takten, bis uns wieder der letzte Takt mit seiner großen Terz plötzlich nach F-dur bringt, welche Tonart systemgemäß die wirkliche Tonart der ersten Oberquint in B-dur ist.

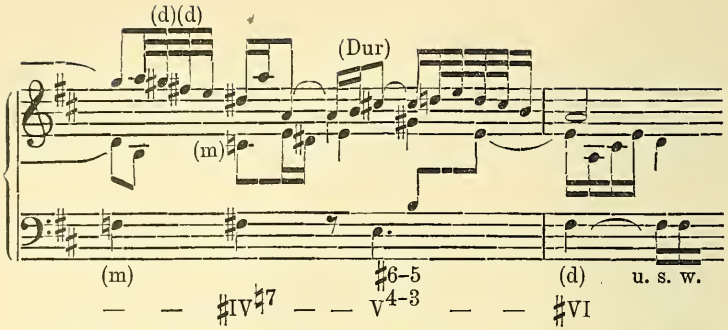
80] J. S. Bach, Partita I, Allemande, B-dur.



Während in Takt 2 des Beispiels, noch zu Beginn der Steigerung, der Baß die große Terz A bringt, verwendet dagegen der Sopran in Takt 3, im Verlaufe der Steigerung selbst, die kleine Terz As, bis sich endlich beide, Baß und Sopran, in Takt 4, am Ende des Gedankens, auf dem gemeinsamen Boden eines unvermischten F-dur zusammenfinden.

81] J. S. Bach, Partita IV, Andante, D-dur.



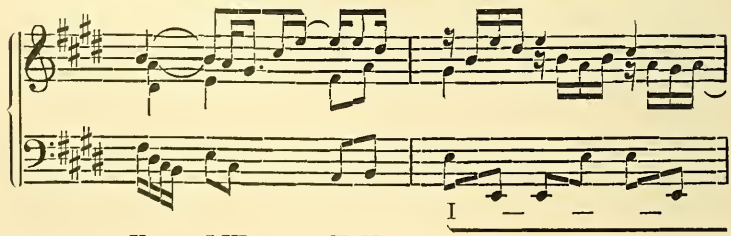


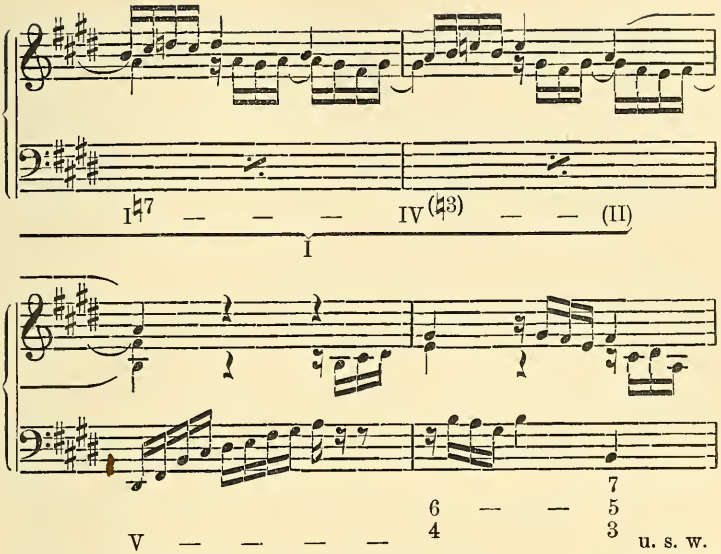
Wenn, wie hier zu sehen, die Kadenz dreimal ihren Anlauf nimmt: ♯IV♯7♯3—V♯3—♮VI♮5, ♯IV—V♯3—♮VI♮5 und endlich ♯IV♯7♯3—V♯3—♯VI♯5, und allemal am Trugschluß (V—VI) scheitert, so ist es nur von desto größerem Reiz im Ausdruck und in der Mannigfaltigkeit, daß die beiden ersten Male (Takt 3 und 5) die kleine VI. Stufe aus A-moll, das letzte Mal dagegen (Takt 6) die große VI. Stufe aus A-dur zur Anwendung gelangt. Und ähnlich, wie sich in dieser Mischung der Sexten ein Durchringen vom Moll zum Dur manifestiert, wirkt zugleich auch in der Mischung der Terzen, die zuerst klein (Takt 3, 4) und endlich groß (Takt 5) erscheinen, die Tendenz nach derselben Richtung hin.

Zu beachten ist aber, wie in Takt 1 und 2 neben der kleinen Terz C im Sopran die Sext und Sept im Baß groß bleiben (Fis und Gis), und wie gleichzeitig neben dieser Mischung auch noch das ganz reine Moll mit kleiner Sext und kleiner Sept im Sopran beim ersten Viertel des zweiten Taktes auftritt; ferner, daß zwar im Sinne der Durdominant im Moll beim dritten Viertel des Taktes 4 auch die Melodie des Soprans Fis und Gis bringt, dieselben zwei großen Durintervalle dagegen beim ersten Viertel des Taktes 5 doch mehr vielleicht aus einem Stimmungs- als aus einem harmonischen Grund erscheinen.

Dis im Sopran im Takt 1, sowie Cis im Takt 2 sind bloß Nebennoten, die mit der Mischung selbst nichts gemein haben.

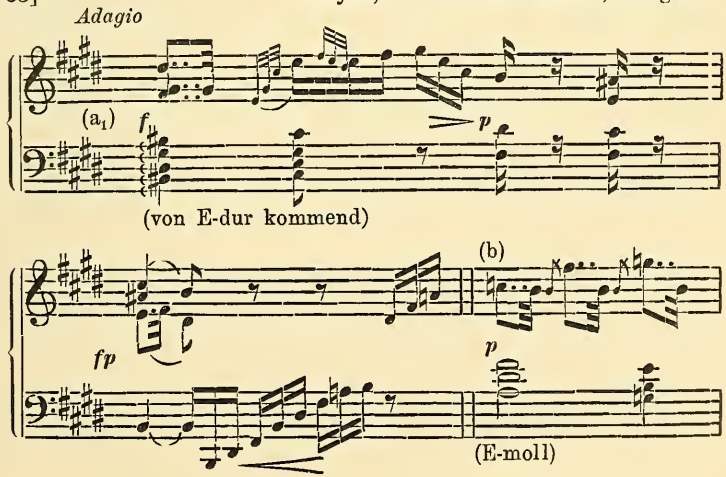
82] J. S. Bach, Woh mperiertes Klavier, Präludium E-dur.

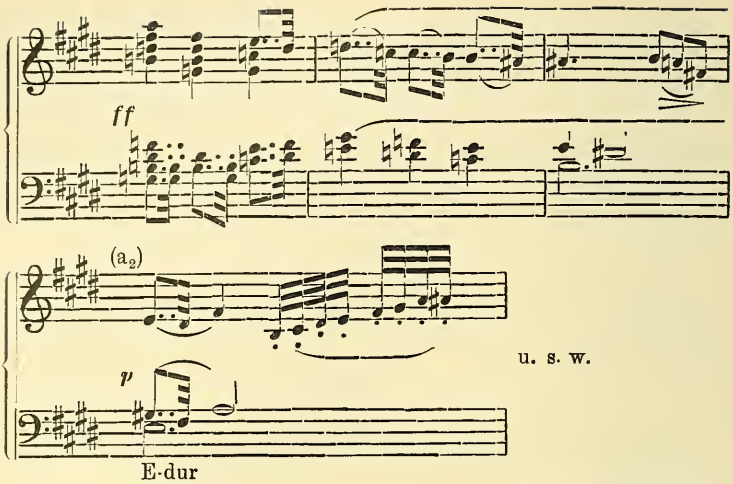




Takt 4 dieses Beispieles bringt die Mollunterquint in E-dur (§ 43). Wie schön stoßen aber in diesem Takte die drei Mischungselemente: die kleine Terz C, die große Terz Fis und die große Sept Gis zusammen, und welchen Ausdruck gewinnt beim zweiten Viertel des zitierten Taktes das Intervall der verminderten Quart: C—Gis, das eben aus diesem Zusammenstoß resultiert!

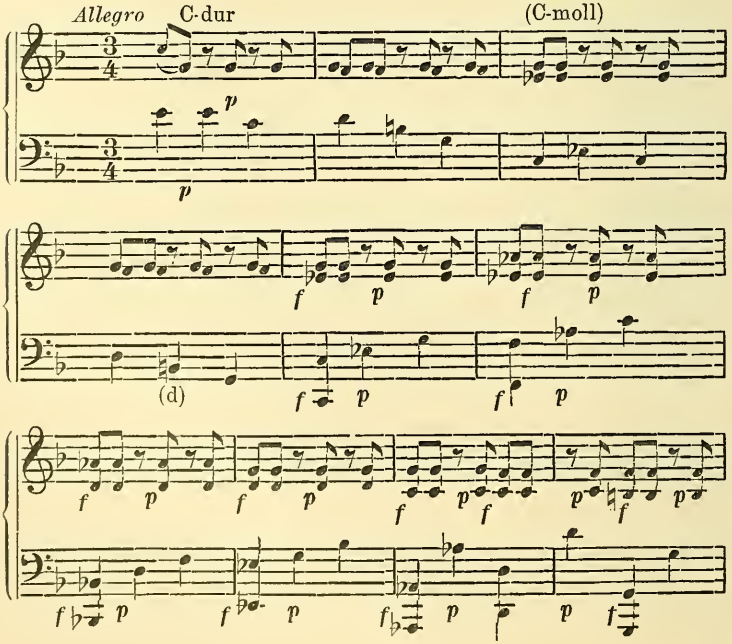
83] Haydn, Klaviersonate Es-dur, Adagio.

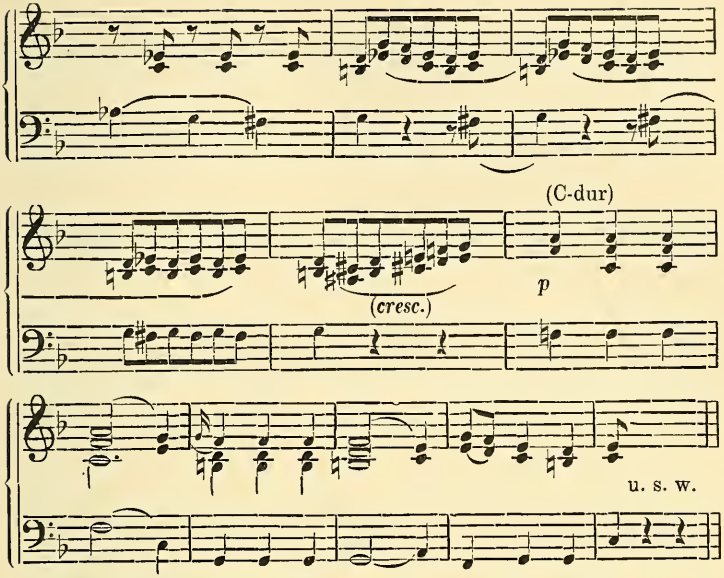




Dieses Beispiel zeigt, wie glücklich die Mischung auch dazu verwendet werden kann, ein Mittelstück der Liedform (b), als welches hier die Takte 3—6 gelten, zu färben.

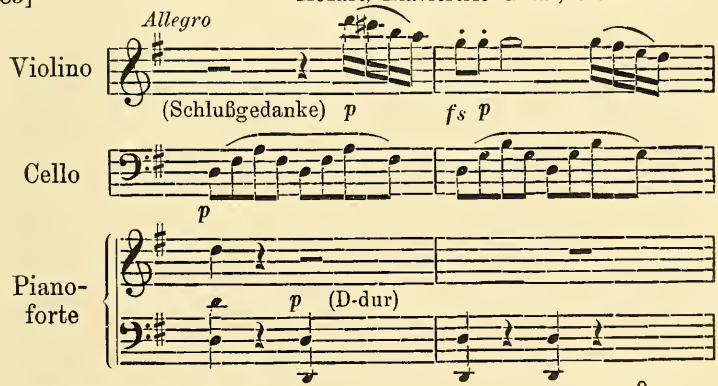
84] Mozart, Klaviersonate F-dur, Köch.-Verz. Nr. 332, erster Satz.

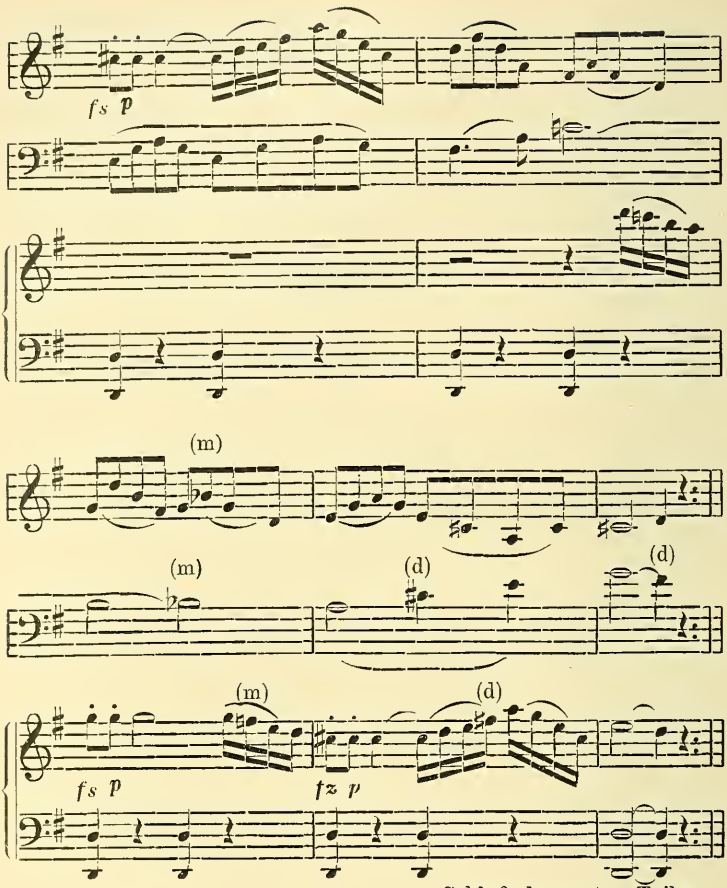




Diese Gedankenreihe bildet die Fortsetzung des in Beispiel 7 zitierten Gedankens in C-dur, und zwar stellt die ganze Summe beider Beispiele den Gesamtkomplex der zweiten Gedankengruppe des ersten Satzes dar, die der Haupttonart F-dur gemäß in C-dur gehalten ist. Man sieht daraus, wie auch einer größeren Gedankengruppe der Nutzen der Mischung zugeführt werden kann. Es gewinnen dabei alle beteiligten Faktoren: die Gruppe als solche, d. i. als Ganzes, ferner die Einzelteile als solche, wie nicht minder auch der die Gruppe beherrschende Ton C, der dadurch, daß er hier seine beiden Systeme Dur und Moll ins Treffen führt, seinen ganzen Reichtum entfaltet.

85] Mozart, Klaviertrio G-dur, erster Satz.

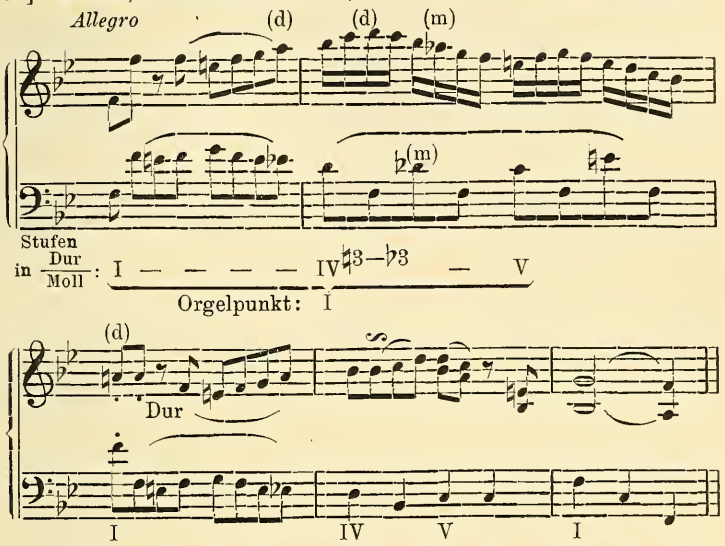




Schluß des ersten Teiles.

In diesem Beispiel färbt die Mischung bloß den Nachsatz des zweiteiligen Gedankens, und diesen obendrein nur an einzelnen wenigen Punkten. Gilt die Harmonie in der zweiten Hälfte des Taktes 4 bloß als eine I. Stufe, die das Chroma der Sept (C) der IV. Stufe zuliebe (vergl. § 139) annimmt, so ist erst bei der Harmonie der Mollunterquint G B D im Takt 5 das Element des D-moll wirklich anzunehmen. Eben diesem Moll trägt das zweite Sechzehntel, F, als kleine Terz Rechnung, — und so zart hier und fast im Vorübergehen das Mollsechzehntel seinen Schatten wirft, so ist es wieder nur ein Sechzehntel, Fis, — das letzte beim dritten Viertel des nächsten Taktes, das darauf mit Dur antwortet. Also Moll gegen Dur in je einem Sechzehntel gegen ein Sechzehntel!

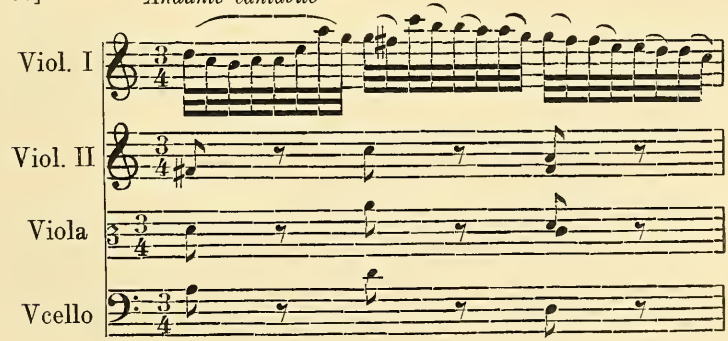
86] Mozart, Klaviersonate B-dur, Köch.-Verz. Nr. 333, erster Satz.

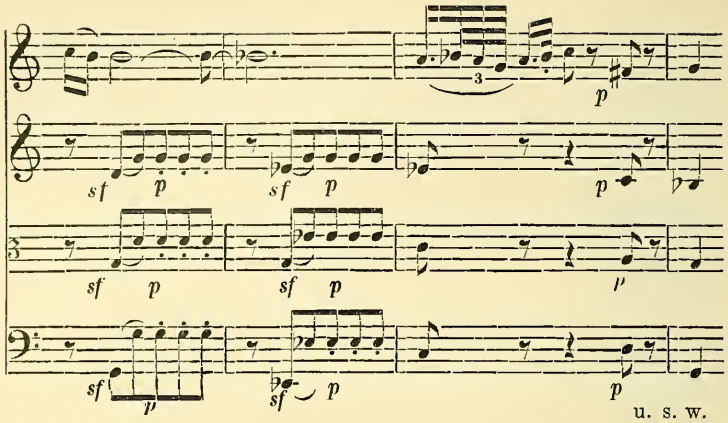


Hier sehen wir beim zweiten Viertel des Taktes 2 Des und As, zwei Töne, die man einfach auch bloß als durchgehende zu betrachten das Recht hätte, zumal die IV. diatonische Stufe schon beim ersten Viertel desselben Taktes ohnehin deutlich gebracht erscheint. Gleichwohl klingt in diesen Tönen (als einer kleinen Terz und kleinen Sext) eine Erinnerung an die gleichnamige Molltonart F-moll an, als gelte es auf die Durunterquint noch die Mollunterquint aus dem Grunde der Mischung folgen zu lassen. Und gerade desto zarter ist hier die Wirkung, je schattenhafter das Moll vorbeihuscht. — Der Nachsatz aber hält sich von Mollelementen völlig frei und klingt nur mehr durbejahend.

Mozart, Streichquartett G-dur, Andante.

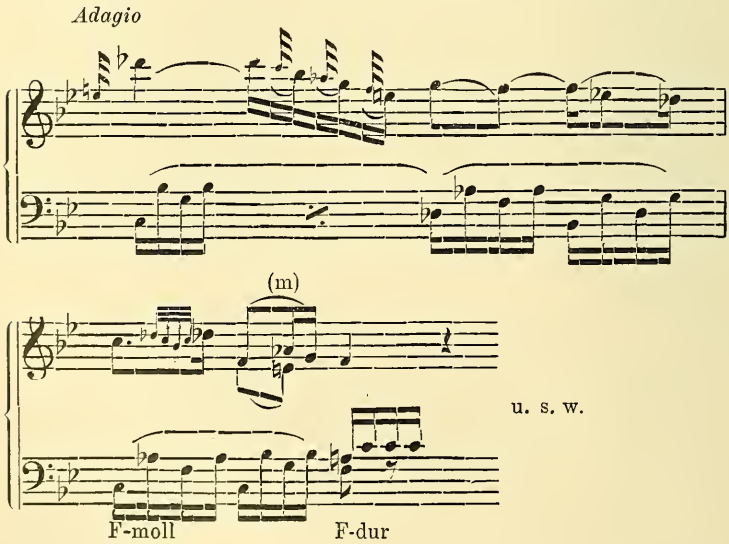
87] *Andante cantabile*





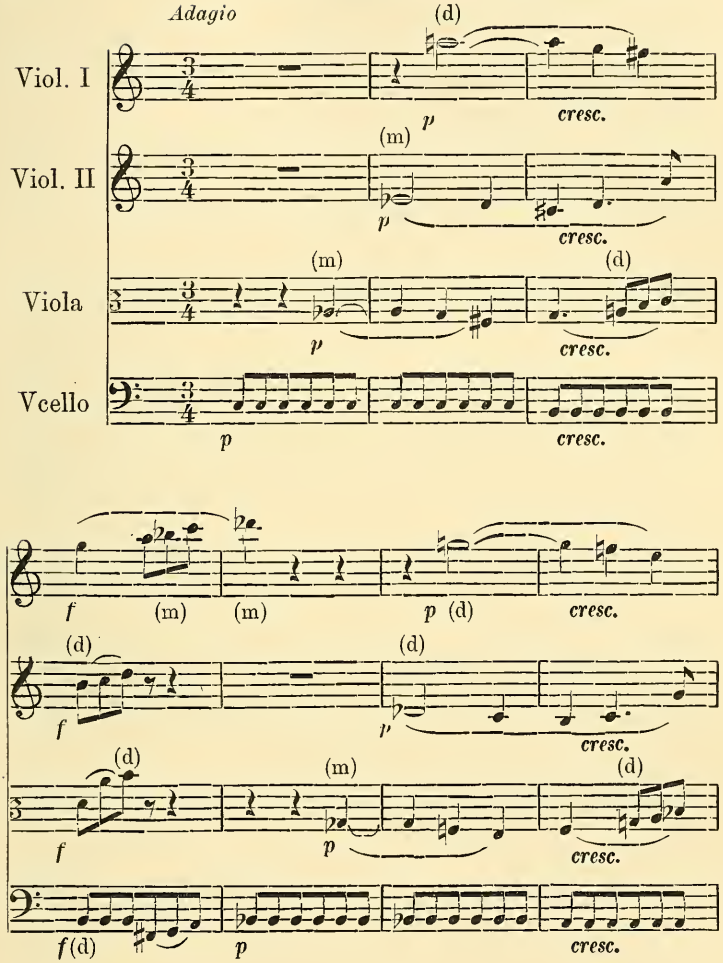
Das Moll ergreift hier bloß die Kadenz, den letzten Atemzug des Gedankens. Wie wunderbar die Wirkung, da noch gerade im letzten Augenblick und so stille ein Mollwölklein heraufzieht!

88] Mozart, Klaviersonate F-dur, Köch.-Verz. Nr. 332, Adagio.

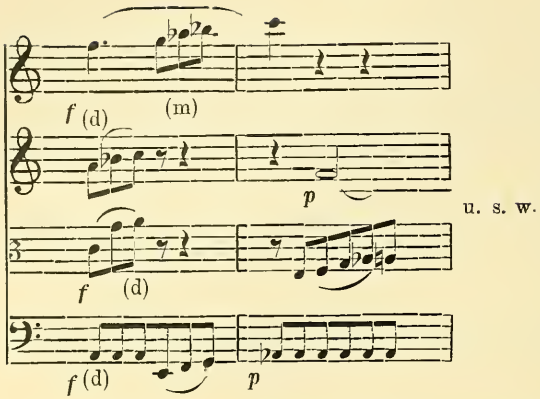


Dieses Beispiel könnte uns aber belehren, daß die Mischung, selbst in der Hand eines Mozart, zuweilen auch zu einer Härte und Rücksichtslosigkeit führt, wie man sie schon beim zweiten und dritten Viertel des Taktes 2 fast unmöglich abstreiten kann.

89] Mozart, Streichquartett C-dur, erster Satz[1]).



[1]) Wenn ich hier, bei den Mischungen, eine größere Anzahl von Beispielen aus Mozarts Werken hintereinander angeführt habe, so geschah es mit Absicht, um darzutun, wie leicht unser Meister inmitten unbedingter Durstimmungen sich zu Mollelementen neigte. Ihm waren eben Melancholie und Wehmut vertrauter, als die liebe Welt es sich denkt, die ihn gern als ein ewig heiteres und wolkenloses Gemüt auffaßt!



Der Literaturkundige erkennt in diesem Beispiel jene berühmte Einleitung wieder, die dem Streichquartett den Beinamen des „Dissonanzenquartettes“ eingetragen hat. In Otto Jahns Mozartbiographie findet man die ganze Literatur verzeichnet, die seit den ersten Tagen sich entwickelt hat: Sarti, Ulibischeff, Fétis, G. Weber u. s. w. mühten sich um dieses Rätsel.

Vor allem ergeben die Takte 1, 4, 5, 8 und 9 in Summa die Stufen: $I—V^{\natural 3}—\flat 3—\flat VII^{\flat 3}—IV^{\natural 3}—\flat 3$ in C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, welch letztere Stufe sodann zur Tonika $I^{(\flat 3)}$ und im weiteren Verlaufe zum Halbschluß V als dem Endpunkt der Einleitung führt, also — das Bild einer einfachen Mischung im Tone C, worin auf den entwickelnden Quintschritt nach oben: I—V, nach Einschaltung eines Terzschrittes: IV—VII, wieder ein nachahmender Quintschritt nach oben: VII—IV, folgt, mit der üblichen Fortsetzung: IV—I—V u. s. w.

Außerdem aber steht es frei, in den Takten 1—4, also zwischen I und V, wie folgendes Bild zeigt:

a) in C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$: I — — — — — V,

b) in C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$: $I—\flat VI^{\flat 5}$ — — $II^{\natural 5}_{\sharp 3}$ — $V^{\natural 3}$ oder:

c) mit Modulation nach G-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$: — $\flat II^{\flat 5}$ (phryg.)—$V^{\sharp 3}$ — I,

entweder wie bei b) einen mit Mischung der VI. Mollstufe und dem Chroma der Terz bei der II. Stufe (gemäß § 139) versetzten invertiven Zug: VI—II—V, oder, wie bei c), sogar eine wirkliche Modulation nach G-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ mit Umdeutung der letztgenannten Stufen in $\flat II—V—I$ anzunehmen. Und ebenso lassen sich die Takte 5—8 deuten:

a) in C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$: ♭VII$^{♭3}$ — — — — IV
b) in B-moll: I — ♭VI — — II$^{♭3}$ — V oder:
c) mit einer Modulation
nach F-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$: — ♭II (phryg.) — V — I.

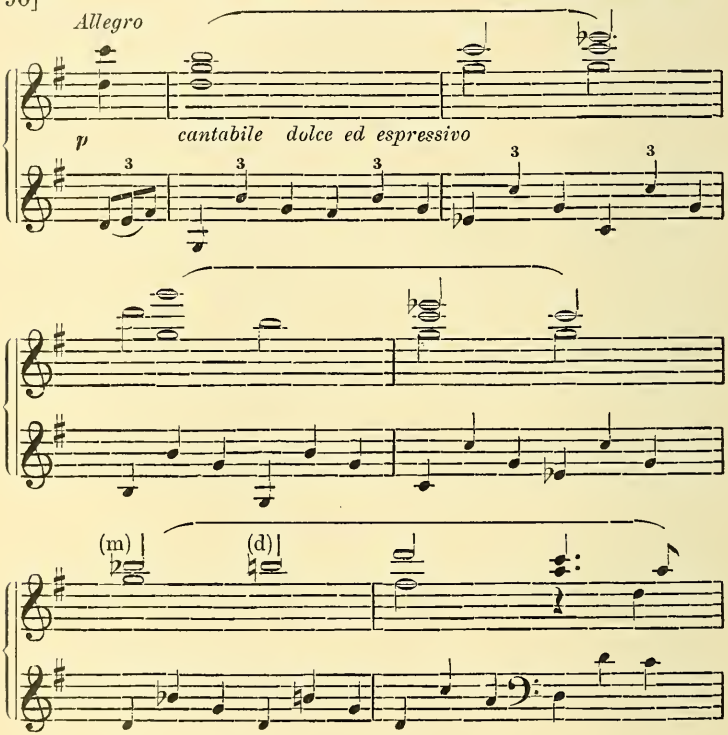
Die Verbindung aber zwischen dem Endpunkt der ersten viertaktigen Gruppe 1—4 und dem Anfangspunkt der zweiten, 5—8, hat man sich entweder immer noch bloß diatonisch als die Folge: V$^{♭3}$ —VII$^{♭3}$ oder, im Falle eine Modulation nach G-dur angenommen wurde, als eine zweite vermittelnde Modulation: I in G-moll = VI in B-dur, zu denken. Während nun die erste Annahme noch eventuell nachträglich eine Modulation nötig macht, nämlich die Umdeutung ♭VII in C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ zu I in B-moll, setzt die zweite Annahme, die die Modulation selbst in sich hat, nur mehr eine Mischung voraus und zwar eine doppelte: bei der ersten Stufe in G, die ja ursprünglich Dur ist, und nun auch bei der ersten Stufe der neuen Tonart B, die doch später als Moll auftritt.

Doch sei dem, wie es wolle, für keinen Fall stellen das As bei der Viola im Takt 1 und das A bei der Violine I im Takt 2 etwas anderes dar, als bloß die kleine Sext in C-moll, die mit der großen Sext in C-dur beantwortet wird; und ebenso ist es später in den Takten 5 und 6 in B-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ mit der kleinen Sext Ges und der großen Sext G, die einander im Moll- und Dursinne beantworten.

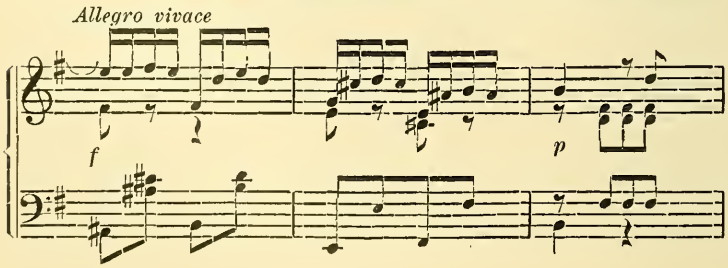
Woher mag es nun aber kommen, daß trotz so plausibler Mischung die meisten Hörer diese beiden Stellen dennoch so befremdend hart finden? Nun denn, diese angebliche kleine Härte (die vermeintliche „Dissonanz") rührt daher, daß im Takt 2 die große Dursext A zu einer Zeit erscheint, in der sie als die konsonierende Quint der II. Stufe (oder eventuell der V. Stufe): D, Fis, A, C noch nicht ganz verstanden werden kann, da der Grundton D selbst erst ein Viertel später, also beim dritten Viertel des Taktes erscheint. Mutatis mutandis gilt dasselbe auch vom Takt 6, wenngleich hier das Ohr dadurch, daß bereits im Takt 2 die Lösung des Problems schon einmal gegeben worden, sicher auch entgegenkommender ist. Die getadelte Härte würde ja sofort weichen, wenn das A der ersten Geige erst über D der zweiten beim dritten Viertel gesetzt würde. Doch dazu konnte sich Mozart leider nicht entschließen, da er in erster Linie sich wohl daran gebunden fühlte, die Nachahmungen des von der Viola angeregten Motivs in regelmäßigen Abständen von nur je einem Viertel in den übrigen Stimmen zu bringen. Somit erscheint der Einsatz des A beim zweiten Viertel im Grunde nur als ein Opfer an die

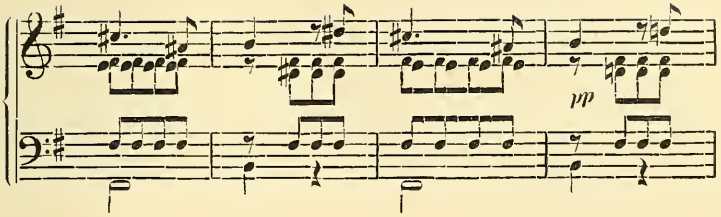
Nachahmung, das erst später, nämlich beim dritten Viertel, als das, was es in Wirklichkeit ist, erkannt werden kann. Für keinen Fall aber liegen hier etwa „Dissonanzen" vor, von denen die Legende — doch leider nicht nur der Volksmund allein — spricht, denn wie können ein Grundton und eine Quint überhaupt je dissonierende Töne gewesen sein, oder es noch gegenwärtig vorstellen?

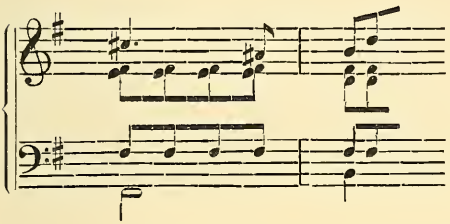
90] Beethoven, Klaviersonate Op. 106, erster Satz.



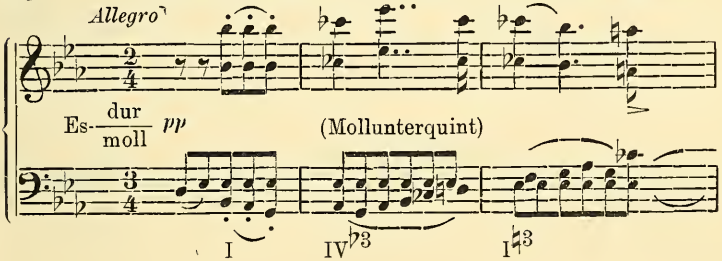
91] Beethoven, Klaviersonate Op. 31, Nr. 1, erster Satz.

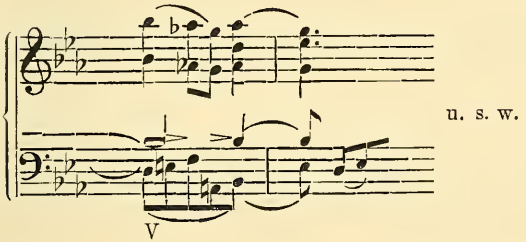




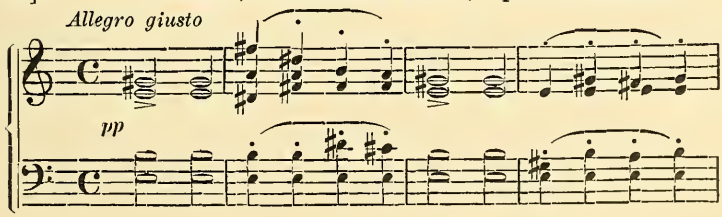


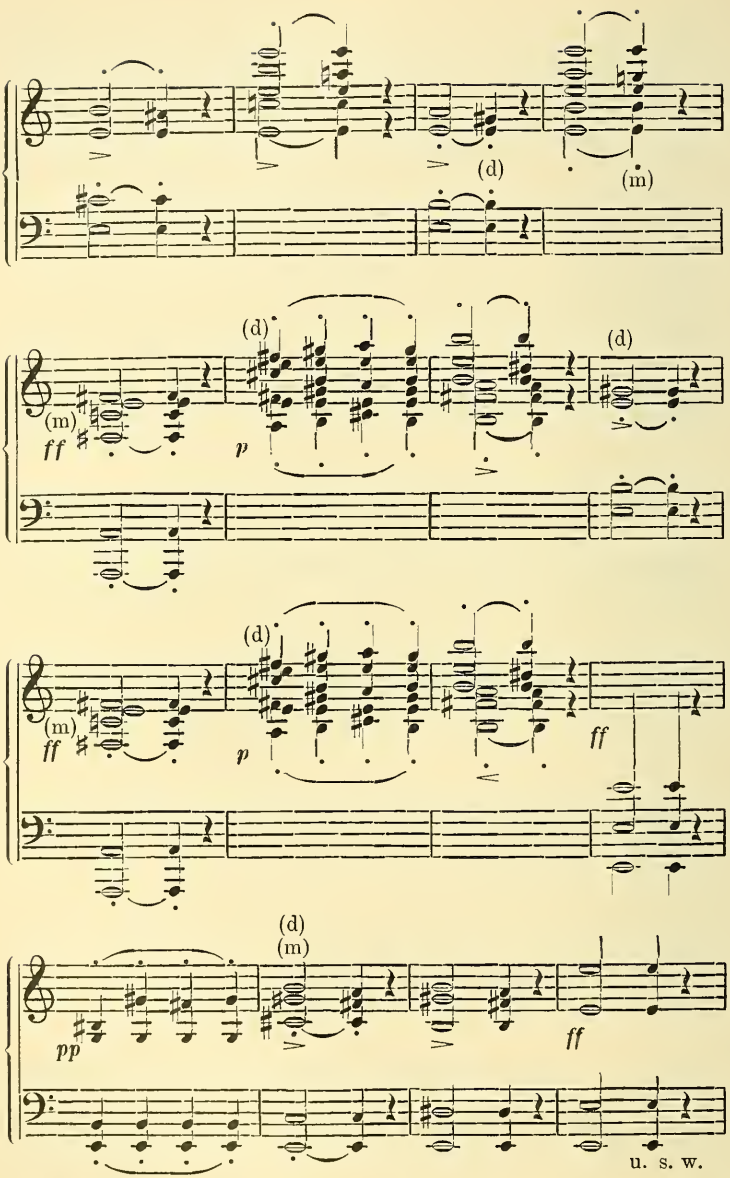
92] Schubert, Klaviersonate C-moll, Op. posth., erster Satz.



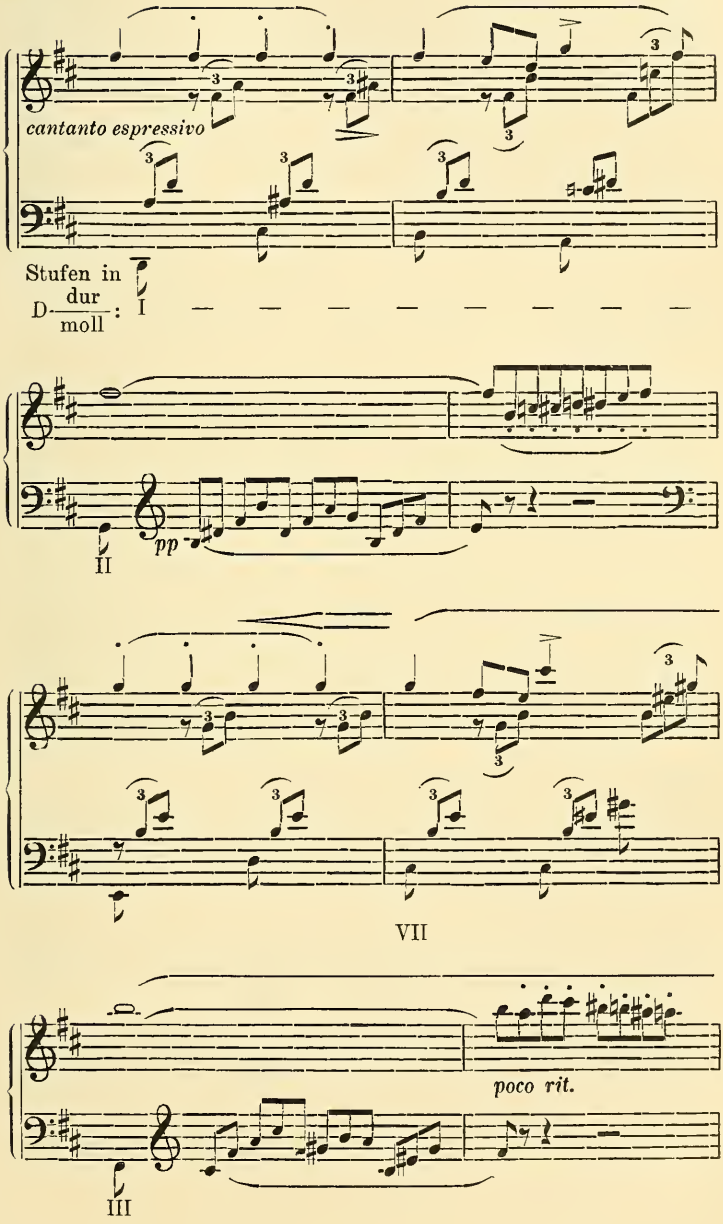


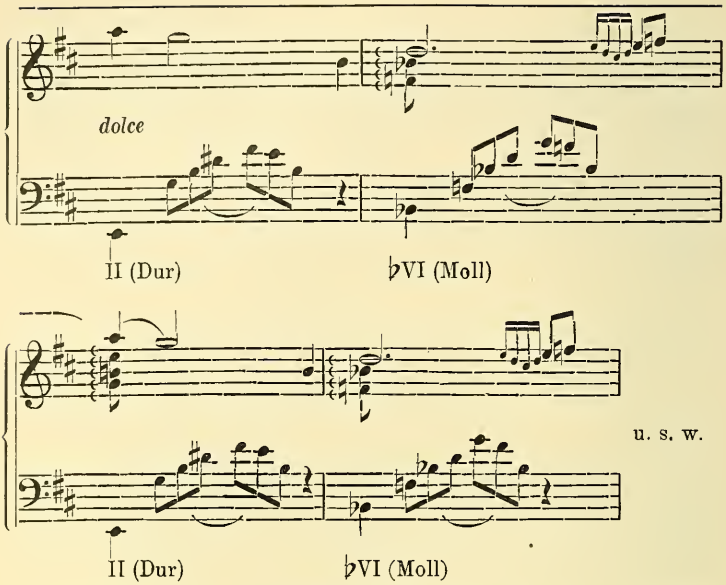
93] Schubert, Klaviersonate A-moll, Op. 143, erster Satz.





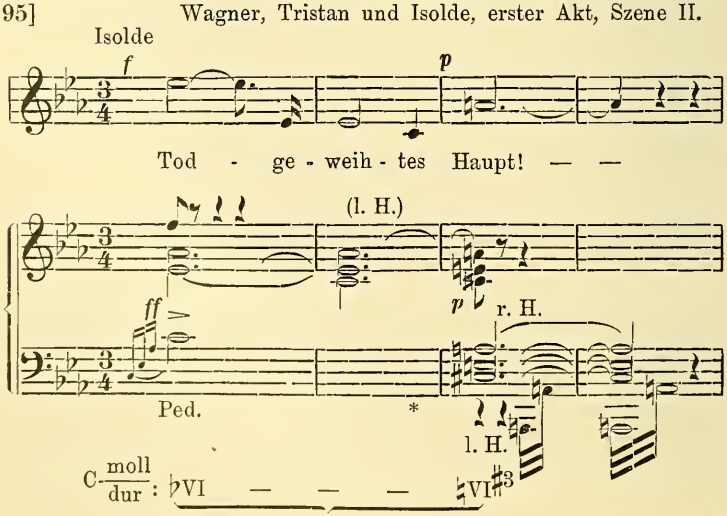
In diesem Beispiel sei besonders auf Takt 18 hingewiesen, wo die kleine Sext C aus E-moll mit Gis und Fis aus E-dur im selben Klang zusammenstoßen.

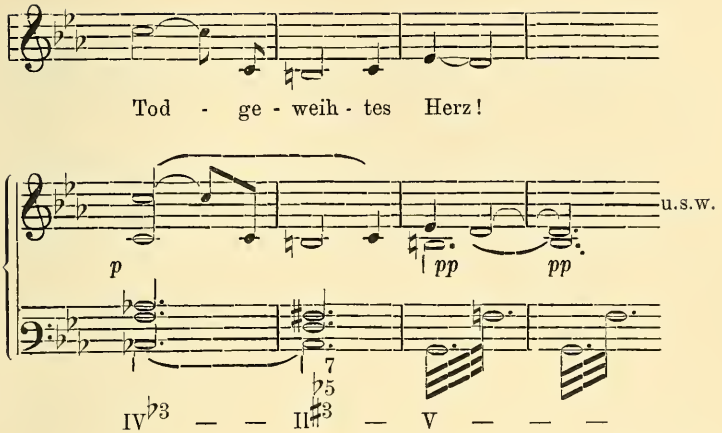

cantanto espressivo
Stufen in D- dur moll :
I
II
pp
VII
poco rit.
III



Ein Fall sehr drastischer Mischung: auf eine diatonische II. Stufe in D-dur folgt unmittelbar eine VI. Stufe aus D-moll, und zwar wechseln die Stufen E und B zweimal ab, ohne weiteres ihre gegensätzlichen Elemente mit umso besserer Wirkung gegeneinander ausspielend, als diese deutlich auskomponiert sind.

95] Wagner, Tristan und Isolde, erster Akt, Szene II.

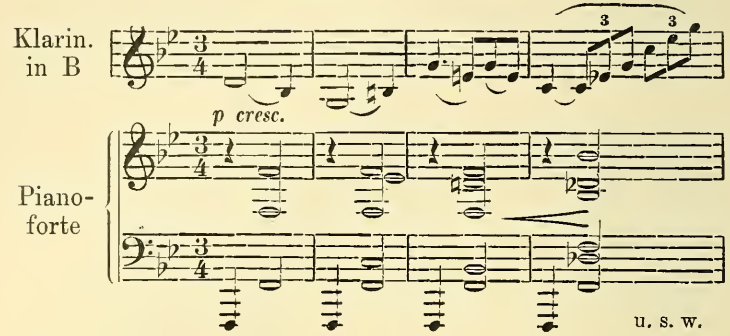




Die dem Beispiele beigefügte Stufenbezeichnung verdeutlicht aufs genaueste die Mischung: auf die VI. Mollstufe in C (Takt 1 und 2) folgt die VI. Durstufe (Takt 3 und 4), diese letztere aber obendrein mit einem Chroma bei der Terz (Cis für C); nun kommt im Takt 5 wieder das Moll in der Unterquint zur Geltung, worauf dann über die alterierte Erscheinung der II. Stufe: D Fis As D (vergl. § 146 ff.) der Weg zum Halbschluß V gewonnen wird.

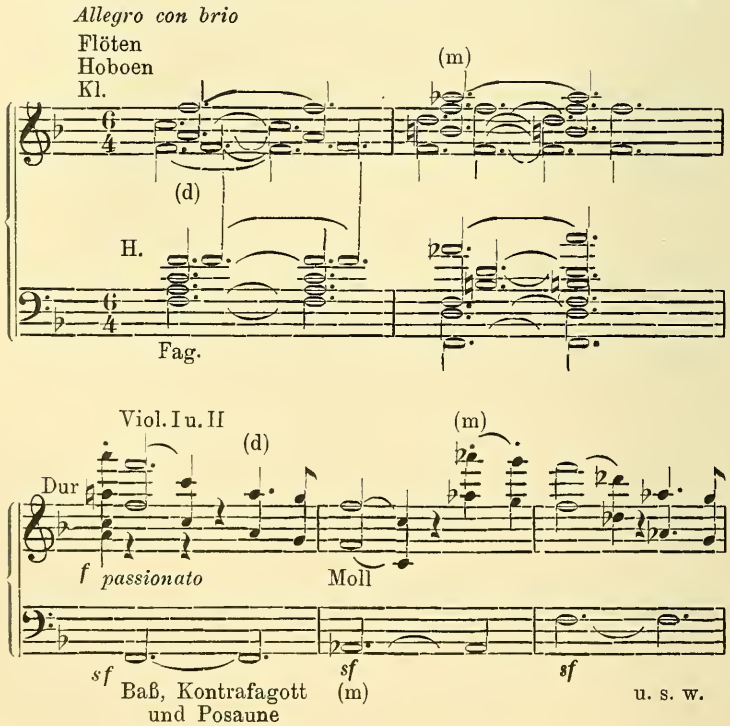
Betrachtet man aber die Singstimme, so findet man den soeben geschilderten Wechsel der Harmonien in ihr nicht ganz abgespiegelt: es fehlen ihr nämlich die chromatischen Töne Cis und E der VI. Stufe, so daß sie, für sich allein betrachtet, wohl nur ein C-moll mit der großen Sext A aus C-dur (Takt 3 und 4) ausdrückt. Es bestand für den Komponisten allerdings keine Nötigung, auch noch jene Punkte in die Singstimme aufzunehmen, gleichwohl mache ich darauf aufmerksam, daß auch dieses möglich gewesen wäre. Die Wirkung ist eben eine verschiedene, je nachdem die Harmonien der vertikalen Richtung auch im horizontalen Entwurf der Melodie gleichsam auskomponiert erscheinen, oder ob es bloß bei der vertikalen drei- oder vierklanglichen Behauptung d. i. ohne weiteren gleichzeitigen Nachweis in der Melodie sein Bewenden hat. Mit andern Worten: anders ist die Wirkung, wenn die Farbe der Harmonie in das lebendige Fleisch des Motivs eindringt, und anders, wenn es dazu nicht kommt. Die früher angeführten Beispiele der Mischungen zeigen die erste Technik, das gegenwärtige Beispiel die zweite. Eine jede aber wird durch ihren eigenen Zweck motivent.

96] Brahms, Sonate für Pianoforte und Klarinette Op. 120, Nr. 1.

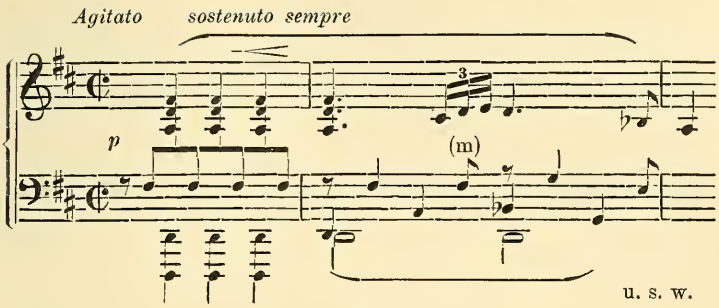


Dieses Beispiel zeigt in Takt 3 eine Durunterquint in Moll, gleichsam dorisch (vergl. § 46). Vergl. dazu das in § 29 zitierte Beispiel von Brahms.

97] Brahms, Symphonie III, Op. 90, erster Satz.



98] Brahms, Rhapsodie H-moll.



§ 50

Die zweite phrygische Stufe in Moll

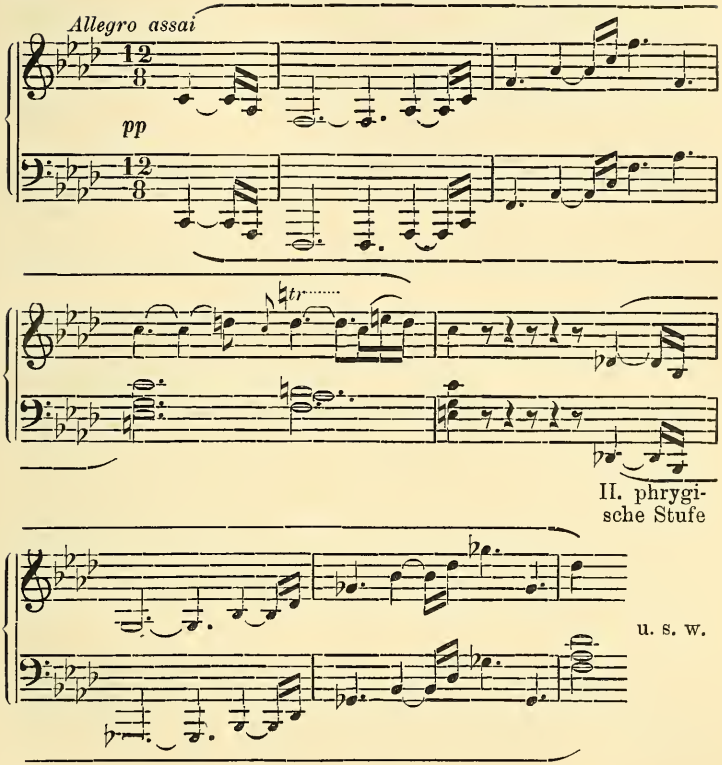
Haben wir in zwei Mischungsreihen die alten Systeme des Dorischen und Mixolydischen erkannt, so fragt sich, ob nicht ähnlich etwa auch die phrygische und lydische Tonart sich irgendwo in unserem Dualsystem verborgen halten? In der Tat ist kein Zug der ehemaligen Systeme in der heutigen Komposition so populär und gebräuchlich (vergl. § 30), wie der Zug der zweiten Stufe im ehemaligen Phrygischen, d. i. des Halbtones zwischen der ersten und zweiten Stufe. Wir treffen ihn nämlich in der Form eines Durdreiklangs auf der erniedrigten zweiten Stufe in Moll statt des verminderten auf der diatonischen zweiten Stufe. — Zwar kann ein solcher phrygischer Zug auch in Dur vorkommen, jedoch hat man ihn hier sicher nur im übertragenen Sinn zu verstehen, indem aus dem Geiste der Mischung zuvor eben ein Moll für Dur zu supponieren ist. Daher darf er denn im strengsten Sinne doch wohl Eigentum nur des heutigen Moll-, nicht aber des Dursystems heißen, was übrigens schon darin seine natürliche Rechtfertigung findet, als das phrygische System (vergl. § 26) dem Moll von vornherein näher als dem Dur steht.

Wie nun aber ist dieser Zug zu erklären, da ihn die Mischung uns nicht nähergebracht hat? Nun denn, diese Erniedrigung der II. Stufe in Moll (auch in Dur), verbunden mit der Erhebung des verminderten Dreiklanges zu einem Durdreiklang, z. B in A-moll: B D F statt H D F, und in

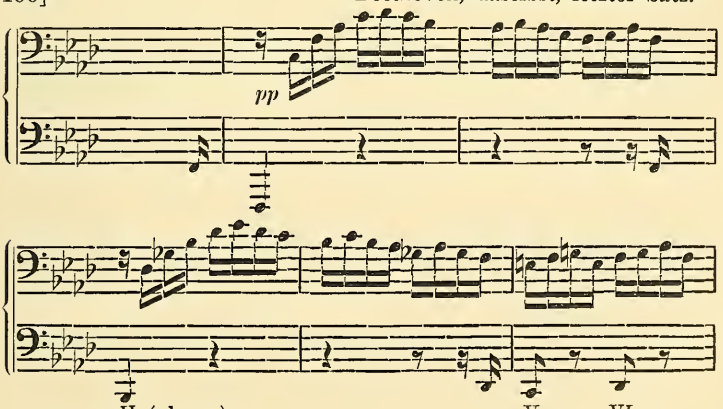
C-dur: Des F As statt D F As bezw. D F A erklärt sich indessen weniger aus einem bewußten oder unbewußten Zurückgreifen auf das alte phrygische System — haben doch auch die dorische und mixolydische Mischungsreihe ihre Entstehung vor allem nur dem immanenten Trieb zur Mischung zu verdanken — als wieder meistens aus den motivischen Bedürfnissen, — nur daß es diesmal Bedürfnisse der II. Stufe, die ja die zweite Oberquint ist, zum Unterschied von denen der I., IV. und V. Stufe, die in §§ 23 und 26 erörtert worden sind.

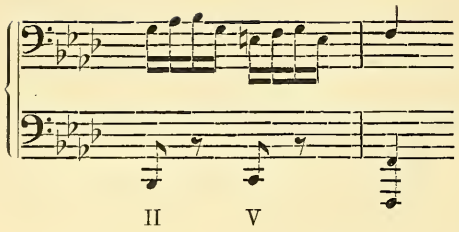
Ich sagte schon, daß dem Motiv nicht immer die Lage eines verminderten Dreiklangs erwünscht ist. Mindestens kommt sie nicht in erster Linie in Betracht, mindestens ist sie nicht so natürlich, wie die Lage eines Dur- oder Molldreiklangs, was schon daraus erhellt, daß, wie ich oben (§ 19) zeigte, die verminderte Quint kein naturgeborenes, sondern ein Produktintervall des bloß künstlerischen Kompromisses zwischen der Unterquint F und der fünften Oberquint ist, welche beide Intervalle im Grunde nur durch künstlichen Zwang, nämlich den der Inversion, in der Durdiatonie nebeneinander heimisch geworden sind. Nun ist die Unbequemlichkeit des verminderten Dreiklanges keineswegs aber nur dann eine, wenn dieser, wie es im Phrygischen und Lydischen der Fall ist, auf die IV. oder V. Stufe zu stehen kommt, sondern wo immer er sonst auch angetroffen wird, also eben auch auf der II. Stufe in unserem Moll. Daher geschieht es, daß, wenn nicht ein besonderer Stimmungsreiz in Frage steht, der gerade im Sinne des Systems die verminderte Lage für das Motiv erwünscht macht, oft genug in Moll (auch in Dur) die II. Stufe erniedrigt wird, damit der dadurch entstandene Durdreiklang das Motiv in sich aufnehmen kann, wodurch wenigstens vorläufig dem Motiv der Sieg über das System ermöglicht wird.

99] Beethoven, Klaviersonate Op. 57, erster Satz.



100] Beethoven, daselbst, letzter Satz.

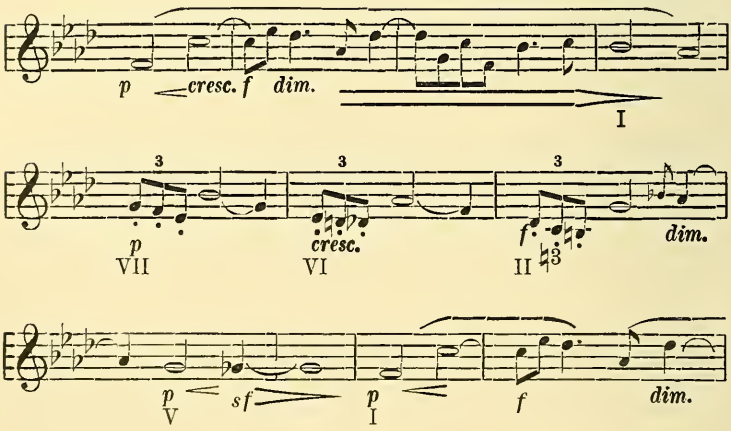




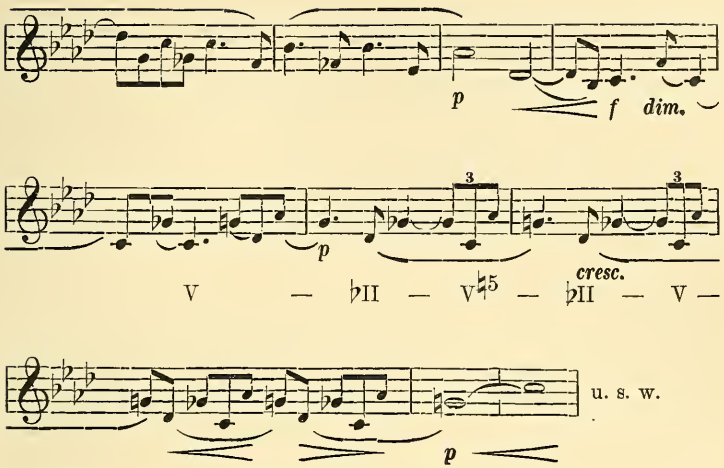
Von hier aus mag die Erscheinung des Durdreiklanges auf der zweiten Stufe in Moll allerdings bald auch andere[1]) künstlerische Interessen als bloß die des Motives zu befriedigen unternommen haben.

Man vergleiche übrigens hierzu auch die bereits im § 30 zitierten Beispiele von Wagner, Chopin oder Brahms; oder man denke an das hochpoetische und genial gegliederte Englischhorn-Solo in der ersten Szene des dritten Aktes von Tristan und Isolde, das durchaus in F-moll steht und mit so außerordentlichem Geschick das phrygische Ges bald im melodischen Durchgang (Takt 8), bald aber auch als Stufe (Takt 17—19) benützt.

101] Klavierauszug S. 181.

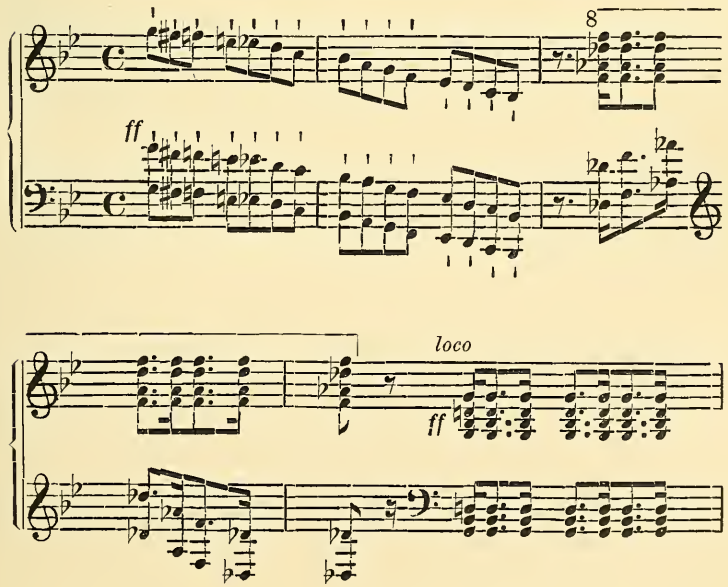


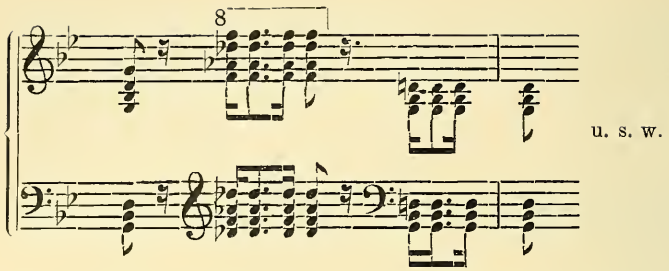
[1]) So kann z. B. das Tonikalisierungsinteresse, das wir im Kapitel über die Chromatik (vgl. §. 136 ff.) kennen lernen werden, ebenfalls den phrygischen Zug in unserer gegenwärtigen Kunst erklären.



Eine originelle Stelle aus Berlioz' Symphonie phantastique, die im Marche au supplice (Partitur, Payne-Ausgabe Nr. 22, S. 156):

102] Berlioz, Symphonie phantastique, Marche du supplice.





zu finden ist, möchte ich, trotzdem es scheinbar anders ist, gerne auch hierher zählen. Die Stufenfolge Des zu G löst nämlich in erster Linie die Assoziation der Stufenfolge ♭II—V in C-moll (nicht in G-moll) — wohlgemerkt mit phrygischer II. Stufe — aus, unbeschadet dessen, daß die fünfte Stufe sodann als eine erste in G-moll und zwar ziemlich brutal und eigentlich nicht genug überzeugend[1]), reklamiert wird. Keinesfalls aber ist Schumann im Recht, wenn er in seiner Rezension der genannten Symphonie von dieser Stelle so spricht:

„Was den harmonischen Wert unserer Symphonie betrifft, so merkt man ihr allerdings den achtzehnjährigen unbeholfenen Komponisten an, der sich nicht viel schiert um rechts oder links und schnurstracks auf die Hauptsache losläuft. Will Berlioz z. B. von G nach Des, so geht er ohne Komplimente hinüber. Schüttle man mit Recht über solch Beginnen den Kopf! — aber verständige musikalische Leute, die die Symphonie in Paris gehört, versicherten, es dürfe an jener Stelle gar nicht anders heißen: ja jemand hat über die Berliozsche Musik das merkwürdige Wort fallen lassen: que cela est fort beau, quoique ce ne soit pas de la musique. Ist nun das auch etwas in die Luft parliert, so läßt es sich schon einmal anhören. Zudem finden sich solche krause Stellen nur ausnahmsweise."

Von einem wirklichen Des-dur ist ja überhaupt hier noch keine Rede, man denke sonst über die Stelle, wie man will.

[1]) Die mangelhafte Wirkung kommt vom Mangel an Präzision des harmonischen Inhaltes, der seinerseits wieder damit zusammenhängt, daß es Berlioz an dieser Stelle leider versäumt hat, die Harmonien Des F As und G B D irgendwie auch motivisch oder thematisch auszukomponieren, so daß diese nur als unbewiesene, gleichsam in der Luft hängende Klänge unsere Zweifel erregen müssen. Vgl. Anmerkung zu Beispiel 94.

Nun könnte endlich aber die Frage angeregt werden, ob denn nicht etwa dem hier angenommenen phrygischen Zug der erniedrigten II. Stufe in Moll zuliebe das Phrygische als ein System neuerdings anerkannt werden müßte. Einer solchen Anerkennung stehen aber folgende Gründe entgegen: erstens kann die Tauglichkeit der II. Stufe nicht die Untauglichkeit der V. Stufe (vgl. § 26) wettmachen, und da diese letztere Stufe, weil sie die erste Oberquint ist, entscheidender ist als die II. Stufe, die ja die zweite, also fernere Oberquint ist, so steht ihr auch wohl in dieser Frage das Recht der Entscheidung zu. Zweitens sehen wir die Komponisten allemal nur vorübergehend von jenem Durdreiklang auf der erniedrigten II. Stufe Gebrauch machen, dagegen prinzipiell sonst den Standpunkt des Systems festhalten, was namentlich daraus hervorgeht, daß sie dieselben Stücke, in denen sie das phrygische Element benützten, desto überzeugender in Moll oder Dur abschließen. Und haben wir übrigens schon das Moll nur als ein künstliches System befunden, weil es — unter anderem — mit Mühe seine Unabhängigkeit gegenüber dem Dur wahrt, und öfter genötigt ist, Anleihen beim Dur (besonders in Hinsicht der Sept) zu machen, wie sollten wir uns dann entschließen, gar noch das phrygische System anzuerkennen, das ja auf noch schwächeren Beinen stehen müßte, als das Mollsystem? Und wozu endlich das System, wenn in den meisten Fällen die oben gegebenen Entstehungsgründe zugleich auch die besten Erläuterer des „phrygischen“ Zuges sind?

§ 51

Das alte lydischeSystem nach wie vor unbrauchbar

Derselbe Grund der verminderten Quint hat ja überhaupt zur definitiven Ablehnung des lydischen Systems (vgl. § 26) geführt, das bekanntlich als erste Unterquint den verminderten Dreiklang hat. War das lydische System schon ehemals durch den häufigen Gebrauch eines B desavouiert, das das lydische in ein jonisches umwandelte, so darf man es nun vollends heute, da weder die Mischung es hervorbringt, noch auch sonstige motivische Bedürf-

nisse nach ihm rufen, als überwunden und unmöglich betrachten.

Wir werden allerdings im Kapitel von der Chromatik sehen, wie gerne man gerade eine vierte Stufe in Dur (freilich auch in Moll) um einen Halbton erhöht, um zu einem verminderten Dreiklang zu gelangen, also in F-dur B zu H erhöht, wodurch die IV. Stufe zum verminderten Dreiklang H D F wird, besonders wenn es gilt, die fünfte Stufe zu bringen. Jedoch würde es sich nicht empfehlen, dieses chromatische H als ein lydisches anzusprechen, da sich in jener Erhöhung zu sehr die Absicht des Chromas kundgibt, als daß es zulässig wäre, eine systemgemäße diatonische IV. Stufe dahinter zu vermuten.

§ 52

Weittragende Bedeutung des Mischungsprinzips

Zum Schluß erübrigt noch hinzuzufügen, daß die Mischung in der Art nun, wie sie durch den Egoismus des Tones in Schwung gebracht, ein so immanentes, ein so starkes kompositionelles Prinzip geworden ist, daß ihre Wirkung auch in den Intervallen, Dreiklängen, Vierklängen etc. ganz besonders wird untersucht werden müssen. Aus dem Leben des Tones kommend, greift das Prinzip in den lebendigen Organismus des Stückes, wo immer es nur geht, mit der Macht eines Naturelementes ein.

II. Abschnitt

Die Lehre von den Intervallen und Harmonien

Erstes Hauptstück

Die Lehre von den Intervallen

1. Kapitel

Konstruktion der Intervalle

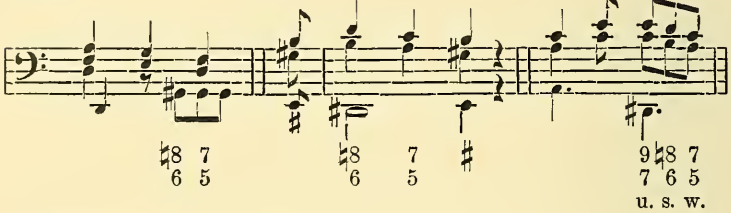
§ 53

Bedeutung des Intervalles in der Generalbaß-epoche

Ehemals, in der Epoche der Generalbaßschrift, pflegte man bekanntlich bloß den Baß zu setzen und durch Ziffern anzudeuten, welche anderen Stimmen, über dem Baß stehend, zur Ausfüllung des Satzes dem Autor erwünscht sind. Diese Ziffern nannte man Intervalle. Im selben Maße, als der Autor eine kleine oder verminderte Terz, eine reine oder verminderte Oktav etc., wie es eben der Plan oder Zufall der Komposition mit sich brachte, vom Spieler gegriffen wissen wollte, hatte er eben auch alle Ursache, alle möglichen Terzen, alle möglichen Oktaven etc. zu unterscheiden. Diese Unterscheidung führte wieder ihrerseits notwendigerweise dazu, daß auch die sogenannte Generalbaßschrift mit allen ihren Ziffern, Kreuzen, Been und sonstigen eigenen Zeichen ihr folgen mußte. Es hat also für die damalige Zeit wirklich Sinn gehabt, z. B. ausdrücklich eine verminderte Oktav in der Theorie zu lehren, denn nicht selten mag ein Autor den Wunsch auch nach ihr gehabt haben. So lesen wir in Ph. Em. Bachs „Lehre von der Begleitung", Kap. III, § 20: „Wenn die Sexte die verminderte Oktave bei sich hat, so greift man weiter nichts dazu. Die Oktav

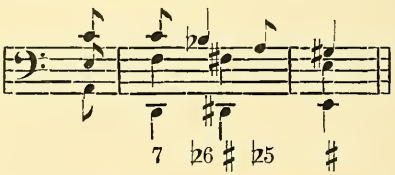
geht alsdann herunter und wird als ein Vorhalt der folgenden Note angesehen. Folgende Beispiele sind in dieser Beziehung merkwürdig; beim letztern geht $\frac{7}{5}$ vorher und $\frac{\sharp 8}{6}$ folgt im Durchgange nach:

103] a) b) c)



und im selben Kapitel, § 22: „Die verminderte dissonierende Sexte kommt selten vor, aber sie hat auch besondere Liebhaber nötig. Gebraucht, muß sie vorbereitet und im Heruntergehen aufgelöst werden. Am leidlichsten klingt sie, wenn sie die kleine Terz allein bei sich hat. Das nötige Versetzungszeichen darf in der Generalbaßschrift hier nicht fehlen:

104]



Man sieht also, daß es wirklich notwendig war, eine Tabelle von Intervallen a priori zu demonstrieren, woraus der „Akkompagnateur“ lernen konnte, welches Intervall diese oder jene Ziffer bedeute. Als Intervall verstand man eben alles, was Kopf auf Kopf stand: so in den Beispielen Em. Bachs, Beispiel 103 bei a), das G über dem Gis u. s. w., und Beispiel 104, das B über dem Dis. Wie immer die Notenköpfe übereinander standen, wurden sie in Zahlen und Intervallbegriffen festgelegt. Die Regel hieß: „Alle Intervalle werden von der Baßnote aufwärts nach den Tonstufen im Liniensysteme abgezählt und erhalten daher ihren Namen,

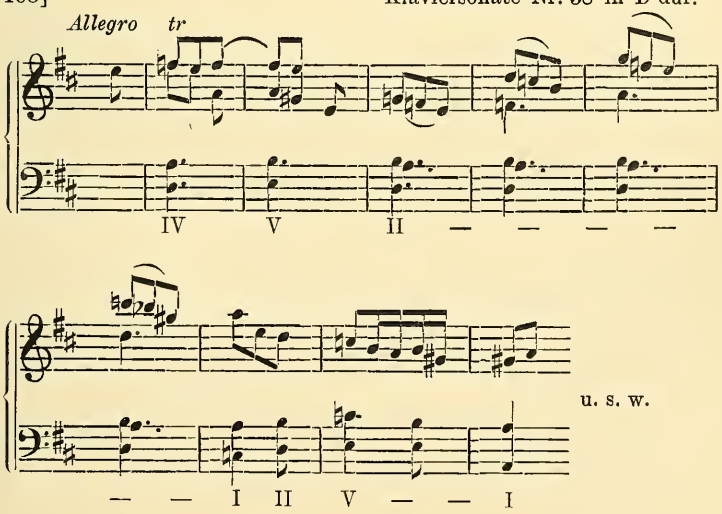
welcher durch die Ziffer angedeutet wird“ (§ 9 im Kap. I des zitierten Werkes). Man sprach gerne dann von den „brauchbarsten Intervallen in der Harmonie“ und lehrte also: große, kleine, übermäßige Sekunden, große, kleine, verminderte Terzen, reine, verminderte, übermäßige Quarten, reine, verminderte, übermäßige Quinten, große, kleine, verminderte, übermäßige Sexten, große, kleine, verminderte Septen, reine, verminderte, übermäßige Oktaven, kleine, große Nonen etc. Diese Tabelle den Generationen weiterzugeben, ist Brauch geworden.

§ 54

Indessen ist es heute höchste Zeit, den Begriff des Intervalls zu korrigieren und zu läutern. Haben wir doch nicht mehr nötig, mit Zahlen anzudeuten, welche Intervalle gesetzt werden sollen. Es ist daher nicht mehr nötig, den Begriff davon abzuleiten, wie die Notenköpfe nun gerade zufällig übereinanderstehen. Wenn z. B. Scarlatti schreibt

Die veränderten Verhältnisse ergeben die Notwendigkeit einer Korrektur dieses historischen Begriffs

105] Klaviersonate Nr. 38 in D-dur.

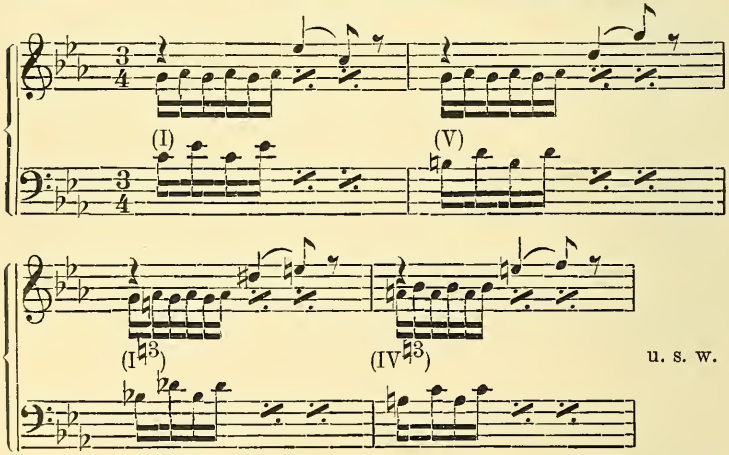


so steht zwar im Takt 6 dieses Beispieles über dem Quintsextakkord der II. Stufe in A-moll: D A H in der Melodie des Soprans die Folge von C, B, Gis und A, jedoch wäre es

unmusikalisch zunächst, geschweige denn prinzipiell, dieses äußerliche Übereinanderstehen in Intervallen auszudeuten und insbesondere den Ton A für eine verminderte Oktav zu H des Basses zu halten, statt zu hören, was diese Folge für Beziehung zum nächsten A hat. Nun erklärt sie sich aber am ungezwungensten als eine Umschreibung des Tones A und zwar als eine melodische mittels zweier Nebennoten B und Gis, von denen die erstere überdies auch noch einen Vorhalt C vor sich hat. So zu hören, ist erste Pflicht, so daß die Wirkung von dem B über dem H nur eine sekundäre Bedeutung hat.

Nehmen wir ein anderes Beispiel aus Beethovens 32 Variationen für Klavier:

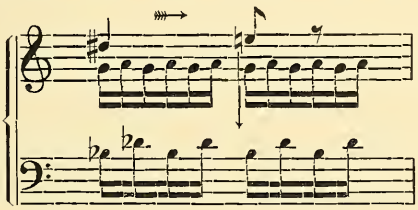
106] Beethoven, C-mollvariationen, Variation IX.



Auch hier ist es vor allem Pflicht, im dritten Takt Dis als Leiteton zu E zu hören, nicht aber hat man aus dem vertikalen Zusammentreffen von Des und Dis auf das Intervall einer gar „übermäßigen“ Oktave zu schließen. Hört man doch in erster Linie einen verminderten Vierklang B, Des, G, E und wenn das Ohr für diese harmonische Wirkung sich selbst entschließt, wozu dann noch ihm Gewalt antun und nach einer Beziehung von Des und Dis zu suchen, die ja gar nicht in Frage kommt?

Aus diesen Beispielen möge man ersehen, daß es vom künstlerischen Standpunkt durchaus erforderlich ist, jede Note mit dem ihr künstlerisch immanenten eigenen Entstehungsgrund zu hören, gleichviel wie sich das Hören dabei zu bewegen gezwungen ist, ob in horizontaler, ob in vertikaler Richtung. Es kann sich dabei ergeben, daß einer oder mehrere Töne bloß horizontal gehört werden sollen, und ihnen gegenüber die vertikale Richtung gar nicht in Frage kommt, während gleichzeitig umgekehrt für andere Töne die vertikale Wirkung im Vordergrunde steht. Angewandt auf das oben zitierte Beethovenbeispiel:

107]



deuten die Pfeile die horizontale Richtung, in der Dis, und die vertikale Richtung, in der E gehört werden soll. Abgesehen davon, daß es überhaupt musikalisch richtiger ist, so zu hören, führt diese Art auch sonst zur Entlastung von allerhand theoretischen Utopien und Gespinsten. Gerade heutzutage, wo man so gerne neue Harmonien zu hören glaubt, bloß wenn man scheinbar seltsame Notenköpfe übereinander sieht, ist es doppelt notwendig, die Pflicht zum vernünftigen und reinen Hören zu betonen. Es wird sich dann immer herausstellen, daß auch in den fraglichen Fällen eine bekannte Beziehung zu Grunde liegt — ausgenommen freilich die leider jetzt nicht seltenen Fälle, in denen der Autor selbst nicht wußte, was er schrieb.

§ 55

Harmoniefähigkeit als die begriffliche Voraussetzung des modernen Intervalles

Man wird aus dieser Darstellung schon erkannt haben, daß der Begriff des Intervalls bei dem gegenwärtigen Stand der Kunst durch die Harmoniefähigkeit gebunden und beschränkt ist. Mit anderen Worten: heute ist die Fähig-

keit, im Dreiklang oder Vierklang vorzukommen, begriffliche Voraussetzung des Intervalles.

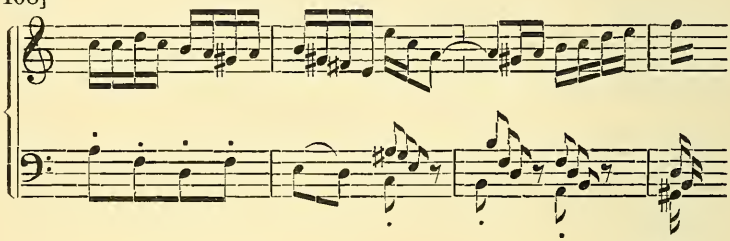
§ 56

Die Zahl der modernen Intervalle ist unwandelbar

Infolge dieses Gebundenseins an eine Harmoniefähigkeit[1]) gibt es nicht mehr wie ehedem scheinbar eine un-

[1]) Als ein in der Musikliteratur vielleicht vereinzelt dastehendes Kuriosum eines scheinbaren Vierklanges, bei dem das Postulat der Harmoniefähigkeit zwar systemgemäß erfüllt ist und dennoch ein Ton aus der übereinandergebauten Tonreihe ausgeschaltet und bloß ein Dreiklang angenommen werden muß, erweist sich der Zusammenklang der Stimmen im zweiten Viertel des zehnten Taktes im Scherzo der Partita III von Sebastian Bach:

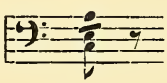
108]



u. s. w.

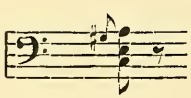
Hervorgegangen aus folgender Acciaccatura (nach Bachs sonstiger Schreibart):

109]



d. h. nach unserer Schreibart

110]



erscheint der Vorschlagston Gis hier in den Sextakkord C, E, A mit großem Nachdruck hineingezwängt, womit der Autor erreichen wollte, daß die Wirkung des Vorschlags sich desto schärfer, desto kapriziöser, wie es eben der Absicht dieses Scherzos entspricht, manifestiert. So bestätigt sich denn auch hier wieder, daß man nicht leichtfertig alles einschätze, was man übereinander findet, daß man vielmehr immer auf den kompositionellen Grund der Erscheinung zu sehen habe.

bestimmte Zahl von brauchbaren Intervallen, sondern eine bestimmte und nicht überschreitbare Anzahl.

§ 57

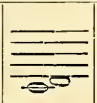
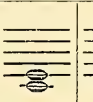
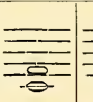
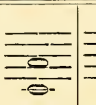
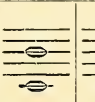
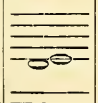
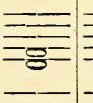
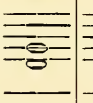
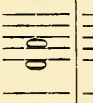
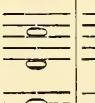
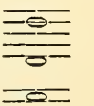
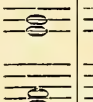
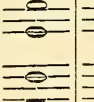
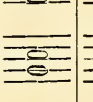
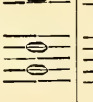
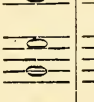
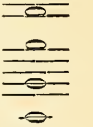
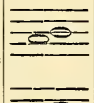
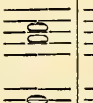
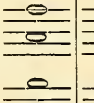
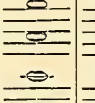
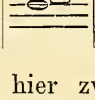
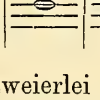
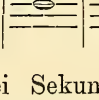
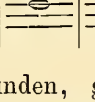
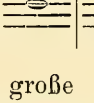
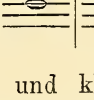
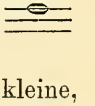
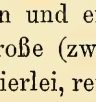
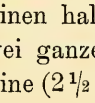
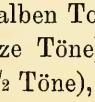
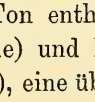
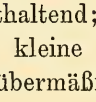
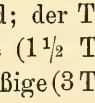
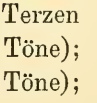
Ursprung der Intervalle

Die Intervalle sind allein von der Quelle zu beziehen, bei der eben auch die Harmonien anzutreffen sind. Es werden somit hierfür nur die beiden Diatonien des Dur und Moll in Frage kommen, nicht minder aber auch das kompositionelle Prinzip der Mischung, das in der Phantasie des Künstlers (vgl. § 52) allgegenwärtig ist.

§ 58

Die Zahl der Intervalle in der Durdiatonie

Tabelle IV. Die Intervalle in der Durdiatonie.

	Sekund	Terz	Quart	Quint	Sext	Sept	Oktav
I. Stufe							
II. Stufe							
III. Stufe							
IV. Stufe							
V. Stufe							
VI. Stufe							
VII. Stufe							

Man findet hier zweierlei Sekunden, große und kleine, einen ganzen und einen halben Ton enthaltend; der Terzen zweierlei, große (zwei ganze Töne) und kleine (1½ Töne); Quarten zweierlei, reine (2½ Töne), eine übermäßige (3 Töne);

Quinten zweierlei, reine (3½ Töne), verminderte (3 Töne); Sexten zweierlei, große (4½ Töne) und kleine (4 Töne); zweierlei Septen, große (5½ Töne) und kleine (5 Töne); Oktaven bloß reine.

Ist man geneigt, auch den Einklang, die Prim, die im strengen Sinne freilich kein Intervall darstellt[1]), dennoch zu den Intervallen zu rechnen, so ergibt sich als Gesamtzahl der in der Durdiatonie möglichen Intervalle 14.

§ 59

Ausschluß anderer Intervalle aus der reinen Diatonie

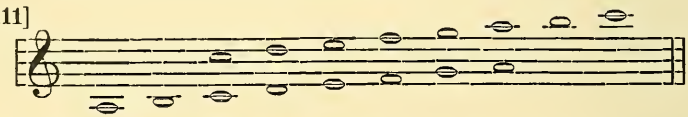
Wie man sieht, fehlen hier zunächst z. B. übermäßige Sekunden, verminderte Terz, verminderte Quart, verminderte Oktav etc. Diese Intervalle aber sind auf keinerlei Weise aus der reinen, unvermischten Diatonie zu gewinnen, ebensowenig als sie in eine Diatonie münden.

§ 60

Die gleiche Zahl der Intervalle in der Molldiatonie

Im Grunde wäre es überflüssig, hier die Tabelle der Intervalle in Moll zu setzen, da die Töne im Äolischen ja dieselben sind wie im Jonischen:

111]



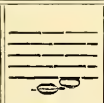
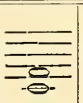
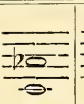
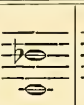
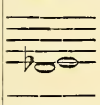
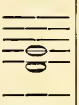
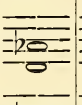
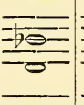
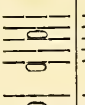
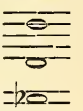
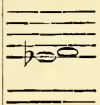
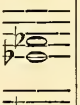
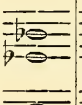
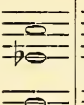
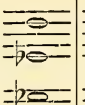
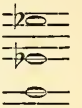
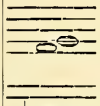
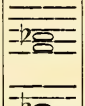
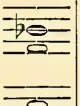
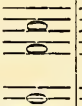
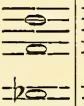
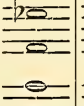
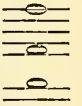
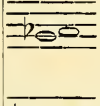
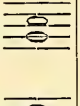
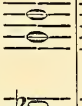
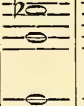
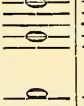
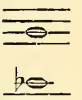
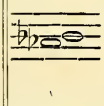
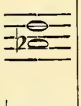
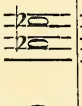
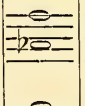
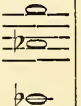
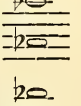
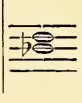
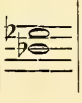
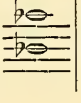
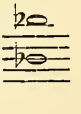
und daher, was die Unterscheidung der Intervalle anbelangt, das Resultat kein anderes sein kann als in Dur; also auch hier in Moll gibt es nur dieselben Sekunden, Terzen etc. wie in Dur. Dennoch sehe ich mich veranlaßt, diese Tabelle hier vorzuführen, sowohl wegen des optischen Eindruckes als insbesondere wegen des Nutzens, den sie zum Verständnis des nächsten Paragraphen beiträgt. Darum wird hier auch die Tabelle nicht auf den Ausgangspunkt des Systems A

---

[1]) Vgl. Ph. Em. Bach, § 23 der Lehre von der Begleitung:
„Der Einklang oder Prime im eigentlichen Verstande jedoch ist, wenn zwei oder mehrere Stimmen auf einer Taste zusammenkommen. Er kann aber dann nicht wohl ein Intervall heißen."

gestellt, sondern auf den Ton C transponiert, welcher der früheren Tabelle zu Grunde lag.

Tabelle V. Die Intervalle in der Molldiatonie.

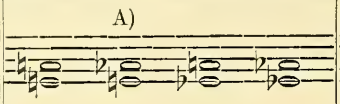
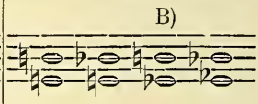
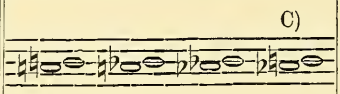
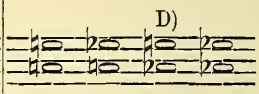
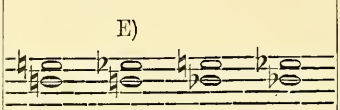
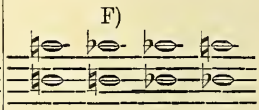
	Sekund	Terz	Quart	Quint	Sext	Sept	Oktav
I. Stufe							
II. Stufe							
III. Stufe							
IV. Stufe							
V. Stufe							
VI. Stufe							
VII. Stufe							

§ 61

Intervalle aus der Mischung

Nun aber zu den Intervallen, die die Mischung ergibt. Zunächst muß ich noch einmal erinnern, daß nur gleichnamige Tonarten sich vermischen können. Wir werden daher hier C-dur mit C-moll mischen, nicht aber mit A-moll, das eine ganz andere Welt ist. Und noch eines. Die Intervalle, welche bei der Mischung in Frage kommen, sind ja nur die Terz, Sext und Sept, daher es von vornherein genügt, wenn in der folgenden Tabelle bloß die in der Terz, Sext und Sept sich ereignenden Mischungen vorgeführt werden.

Tabelle VI. Die Mischungsintervalle.

	Sekunden und Quarten	Quinten und Septen
III. Stufe	A) 	B) 
VI. Stufe	C) 	D) 
VII. Stufe	E) 	F) 

Wir finden hier also außer schon bekannten Intervallen noch

1) zwei verminderte Quarten sub A und E,
2) zwei übermäßige Quinten sub B und D,
3) eine übermäßige Sekund sub C und endlich
4) eine verminderte Sept sub F.

Das interessante und überraschende Ergebnis dieser Prozedur ist nun aber, daß völlig neue Intervalle gewonnen wurden, und zwar die übermäßige Sekund (1½ Töne), die verminderte Quart (3 Töne), die übermäßige Quint (4 Töne) und die verminderte Sept (4½ Töne).

§ 62

Gesamtzahl der aus diesen Quellen geschöpften Intervalle

Wenn wir nun dieses Ergebnis zu den beiden vorigen addieren, so ergibt sich als Gesamtsumme:

Prime: reine.
Sekunden: gr., kl. und überm.
Terzen: gr., kl.
Quarten: r., überm., verm.
Quinten: r., überm., verm.
Sexten: gr., kl.
Septen: gr., kl., verm.
Oktaven: reine.

In Summa 18 Intervalle.

§ 63

Wert der hier angegebenen Ableitungsmethode der Intervalle

Noch immer aber fehlen z. B. die verminderte Terz, die verminderte und übermäßige Sext[1]), verminderte und übermäßige Oktav u. s. w., kurz jene Intervalle, die man auf den a priori-Tabellen anzutreffen gewohnt ist. Aber auch die Intervalle, die diese a priori-Tabellen mit den meinigen gemeinsam haben, unterscheiden sich durch die Beleuchtung, welche ihnen ganz verschiedene Ableitungsprinzipien zuführen. Denn kommt im Tonstück eine übermäßige Sekund vor, so galt sie nach früherer Anschauung als bloß eines der vielen brauchbaren Intervalle, welches soeben zufällig auf den Plan getreten ist. Dagegen orientiert mein Ableitungsprinzip sofort auch darüber, daß hier eine Mischung zweier gleichnamigen Tonarten vorliegt, und hat man dieses im Gefühl, so steht man gleichsam mitten im Getriebe der Töne, fühlt ihnen nach, was sie wollen, und wird eben um so viel künstlerischer. Früher haben eben alle Intervalle in der Luft gehangen, woraus den Vorfahren natürlich kein Vorwurf gemacht werden kann, da ihre Theorie bloß eine komplementäre Erscheinung ihrer Generalbaßpraxis war. Es ist aber kein Grund, heute noch daran festzuhalten, nachdem wir den Generalbaß längst abgestreift haben; ja man hätte recht, sich darüber zu wundern, daß ein Umschwung nicht schon längst eingetreten. Ein solcher war ja bereits längst erforderlich, schon wegen der künstlerischen Vertiefung des musikalischen Hörens. Für einen reifen Künstler bestand freilich niemals die Gefahr, daß er eine Stelle z. B. bei Wagner falsch hätte hören können, so inkommensurabel auch die Töne zuweilen übereinander zu erklingen schienen. Was horizontal zu hören war, hat er horizontal gehört, was vertikal sich ergab, nahm er vertikal auf, kurz, unbeirrt durch die äußere Erscheinung war er hörend im Einklang mit den Absichten des Autors. Dagegen barg die bisherige An-

[1]) Über die verminderte Terz und deren Umkehrung, die übermäßige Sext wird indessen aus Anlaß der Alteration der Akkorde zu sprechen sein (vgl. § 146 ff.).

schauung über die Intervalle eine desto größere Gefahr in sich für die unfertigen Musiker und Laien und sogar für die Theoretiker. Denn kaum hatten diese zwei Notenköpfe übereinander gesehen, die in den bisherigen Tabellen unter der Rubrik z. B. der verminderten Oktav u. dergl. verzeichnet waren, sofort hatten sie den Drang in sich, ebenso äußerlich, wie diese Tabelle selbst gewesen, mit dieser Erscheinung fertig zu werden: d. h. sie glaubten der Tabelle wie dem Intervalle es schuldig zu sein, jene zwei Köpfe wirklich übereinander zu hören, und ließen diesem Theorem zuliebe sich sogar davon abhalten, sie einzeln mit je ihrem eigenen Grunde zu hören, was doch das einzig richtige und daher auch das wichtigere ist. Noch viel schlimmer war der Fall, wenn zwei Notenköpfe gar so übereinander standen, daß selbst ihre a priori-Tabelle sie im Stiche ließ. Statt nun diese günstige Gelegenheit des in Wegfall gekommenen falschen Führers zu benützen und sich ohne weiteres dem eigenen Instinkt zu überlassen, der sie sicher dazu gebracht hätte, musikalisch zu hören, begannen sie mit heißem Bemühen vielmehr darüber nachzugrübeln, welche neue Bedeutung dieses angeblich neue Intervall habe, welche neuen Umwälzungen in der Harmonielehre daraus resultieren und welche Bedeutung in der Musikgeschichte diesem Genie zukommt, das jene Situation angeblich zum ersten Male geschaffen. O, wie leicht ist Theorie und Musikgeschichte fabriziert, wenn man schlecht hört!

---

2. Kapitel
Modulatorische Bedeutung der Intervalle

§ 64

Sitz der Stufen

In dem oben geschilderten Prinzip, wonach die Intervalle lediglich aus beiden Diatonien sowie aus deren Mischung abgeleitet werden, wurzelt die modulatorische Technik des Komponisten, ein sehr originelles Eigentum der musikalischen Kunst. Wenn wir uns die Tabelle der Intervalle in Dur und

durch Mischung (§ 58 und 61) vergegenwärtigen, so finden wir — die Tabelle der Intervalle im reinen Moll (§ 60) wird später herangezogen werden —, daß es der großen Sekunden fünf, der kleinen zwei gibt und nur eine übermäßige, und zwar sitzen die großen Sekunden auf der ersten, zweiten, vierten, fünften und sechsten Stufe oder in Brüchen dargestellt:

$$\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{6}{7};$$

die kleinen Sekunden sind zu finden in den Stufen: $\frac{3}{4}, \frac{7}{8}$;

übermäßige Sekund: $\frac{\flat 6}{\natural 7}$ (in der Mischung);

große Terzen: $\frac{1}{3}, \frac{4}{6}, \frac{5}{7}$;

kleine Terzen: $\frac{2}{4}, \frac{3}{5}, \frac{6}{8}$ $\left(\frac{6}{1}\right)$, $\frac{7}{9}$ $\left(\frac{7}{2}\right)$;

reine Quarten: $\frac{1}{4}, \frac{2}{5}, \frac{3}{6}, \frac{5}{1}, \frac{6}{2}, \frac{7}{3}$;

übermäßige Quart: $\frac{4}{7}$;

verminderte Quarten: $\frac{\natural 3}{\flat 6}, \frac{\natural 7}{\flat 3}$ (in der Mischung);

reine Quinten: $\frac{1}{5}, \frac{2}{6}, \frac{3}{7}, \frac{4}{1}, \frac{5}{2}, \frac{6}{3}$;

verminderte Quint: $\frac{7}{4}$;

übermäßige Quint: $\frac{\flat 3}{\natural 7}, \frac{\flat 6}{\natural 3}$ (in der Mischung;

große Sexten: $\frac{1}{6}, \frac{2}{7}, \frac{4}{2}, \frac{5}{3}$;

kleine Sexten: $\frac{3}{1}, \frac{6}{4}, \frac{7}{5}$;

große Septen: $\frac{1}{7}, \frac{4}{3}$;

kleine Septen: $\frac{2}{1}, \frac{3}{2}, \frac{5}{4}, \frac{6}{5}, \frac{7}{6}$;

verminderte Sept: $\frac{\natural 7}{\flat 6}$ (in der Mischung);

reine Oktav auf allen Stufen.

§ 65

Ein- und Mehrdeutigkeit von Intervallen

Wir sehen also, daß die Intervalle vorkommen können:

A. nur auf einer Stufe:
die übermäßige Quart, verminderte Quint, übermäßige Sekund und verminderte Sept;

B. auf zwei Stufen:
die kleinen Sekunden, verminderte Quarten, übermäßige Quinten und große Septen;

C. auf drei Stufen:
große Terzen und kleine Sexten;

D. auf vier Stufen:
kleine Terzen und große Sexten;

E. auf fünf Stufen:
die großen Sekunden und die kleinen Septen;

F. auf sechs Stufen:
die reinen Quarten und die reinen Quinten;

G. auf sieben Stufen:
die reinen Oktaven.

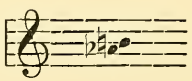
Wir dürfen daher von einer Eindeutigkeit, von einer Zwei-, Drei-, Vier-, Fünf-, Sechs- und Siebendeutigkeit eines Intervalles sprechen.

§ 66

Rückschluß aus dem Sitz des Intervalls auf die Tonart

Nun aber zu den Konsequenzen: Wenn wir einem eindeutigen Intervall begegnen, z. B. einer übermäßigen Sekund, so unterliegt es keinem Zweifel, daß wir, notabene in einer Mischung, hier ein Verhältnis von der sechsten zur siebenten Stufe haben, wo allein nach der obigen Aufstellung das genannte Intervall seinen Sitz hat. Daher kann z. B.

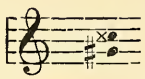
112]



nur $\frac{\flat 6}{\natural 7}$ bedeuten, wo aber anders als in C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$? So wird aus der Eindeutigkeit, aus dem alleinigen Sitz des Intervalls zugleich mit Bestimmtheit auf die Tonart geschlossen.

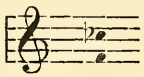
Demnach muß z. B.

113]



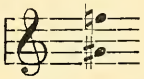
als übermäßige Quart an den Sitz $\frac{4}{7}$ gebunden, ausschließlich der Tonart Dis-dur gehören; ebenso z. B.

113 a]



als verminderte Quint kraft ihres Sitzes $\frac{7}{4}$ auf Ges-dur hinweisen; endlich z. B. die verminderte Sept

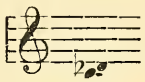
114]



einzig und allein in A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, also in der Mischung der beiden A-Diatonien vorkommen.

Anders verhält es sich aber bei den zwei- und mehrdeutigen Intervallen. Denn sehen wir z. B. eine kleine Sekunde auf zwei Stufen sitzen, so heißt das doch dasselbe, als wenn jede kleine Sekund auf diese Doppelbedeutung Anspruch hätte. Wenn wir aber z. B. der kleinen Sekund

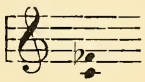
115]



die Bedeutung von $\frac{3}{4}$ und $\frac{7}{8}$ zubilligen, haben wir damit nicht auch schon die beiden Tonarten angedeutet, denen jene Sekund angehören muß, nämlich $\frac{3}{4}$ in As-dur und $\frac{7}{8}$ in Des-dur? Auf diese Weise erschließt uns die Zweideutigkeit der kleinen Sekund zwei Tonarten.

Ebenso kann die verminderte Quart in zwei Tonarten heimisch sein, wie z. B.:

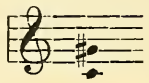
116]



als $\frac{\sharp 3}{\flat 6}$ in As-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, und als $\frac{\sharp 7}{\flat 3}$ in Des-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$.

Die übermäßige Quint z. B.:

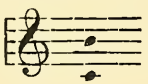
117]



führt zu A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ kraft der Bedeutung von $\frac{\flat 3 \text{ (moll)}}{\sharp 7 \text{ (dur)}}$ und auch zu E-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ kraft $\frac{\flat 6 \text{ (moll)}}{(\natural) 3 \text{ (dur)}}$.

So auch bei den großen Septen, z. B.:

118]



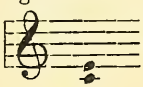
$= \frac{1}{7}, \frac{4}{3}$

in C-dur, G-dur.

Ähnlich aber, wie bei den doppeldeutigen Intervallen, ist es auch bei den dreideutigen. Diese erschließen aber drei Tonarten, kraft ihrer Dreideutigkeit.

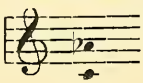
Beispiele:

119] große Terz:



$= \begin{cases} \frac{1}{3} \text{ in C-dur} \\ \frac{4}{6} \text{ in G-dur} \\ \frac{5}{7} \text{ in F-dur} \end{cases}$

120] kleine Sext:

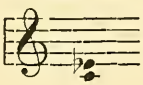


$= \begin{cases} \frac{3}{1} \text{ in As-dur} \\ \frac{6}{4} \text{ in Es-dur} \\ \frac{7}{5} \text{ in Des-dur} \end{cases}$

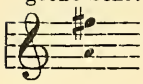
Bei den vierdeutigen Intervallen sind vier Tonarten nunmehr offen.

Beispiele:

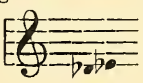
121] kleine Terz:

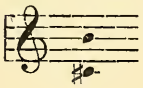


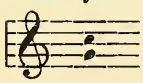
$= \begin{cases} \frac{2}{4} \text{ in B-dur} \\ \frac{3}{5} \text{ in As-dur} \\ \frac{6}{1} \text{ in Es-dur} \\ \frac{7}{2} \text{ in Des-dur} \end{cases}$

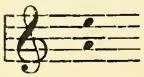
122] große Sext:  = $\begin{cases} \frac{1}{6} \text{ in A-dur} \\ \frac{2}{7} \text{ in G-dur} \\ \frac{4}{2} \text{ in E-dur} \\ \frac{5}{3} \text{ in D-dur} \end{cases}$

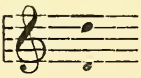
Nunmehr folgen Beispiele der Tonarten bei den fünf- und sechsdeutigen Intervallen:

123] große Sekund:  = $\begin{cases} \frac{1}{2} \text{ in Des-dur} \\ \frac{2}{3} \text{ in Ces-dur} \\ \frac{4}{5} \text{ in As-dur} \\ \frac{5}{6} \text{ in Ges-dur} \\ \frac{6}{7} \text{ in Fes-dur} \end{cases}$

124] kleine Sept:  = $\begin{cases} \frac{2}{1} \text{ in H-dur} \\ \frac{3}{2} \text{ in A-dur} \\ \frac{5}{4} \text{ in Fis-dur} \\ \frac{6}{5} \text{ in E-dur} \\ \frac{7}{6} \text{ in D-dur} \end{cases}$

125] reine Quart:  = $\begin{cases} \frac{1}{4} \text{ in G-dur} \\ \frac{2}{5} \text{ in F-dur} \\ \frac{3}{6} \text{ in Es-dur} \\ \frac{5}{1} \text{ in C-dur} \\ \frac{6}{2} \text{ in B-dur} \\ \frac{7}{3} \text{ in As-dur} \end{cases}$

126] reine Quint:  = $\frac{1}{5}$ in A-dur; $\frac{2}{6}$ in G-dur; $\frac{3}{7}$ in F-dur; $\frac{4}{1}$ in E-dur; $\frac{5}{2}$ in D-dur; $\frac{6}{3}$ in C-dur

127] reine Oktav:  = $\frac{1}{8}$ in D-dur; $\frac{2}{2}$ in C-dur; $\frac{3}{3}$ in B-dur; $\frac{4}{4}$ in A-dur; $\frac{5}{5}$ in G-dur; $\frac{6}{6}$ in F-dur; $\frac{7}{7}$ in Es-dur

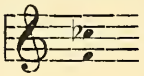
§ 67

Der doppelte Rückschluß auf Tonarten aus der Stufenbedeutung in beiden Diatonien

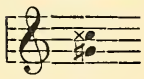
Noch muß ich aber betonen, daß bei den streng diatonischen Intervallen, d. h. solchen, die bloß aus einer Diatonie, nicht aber aus der Mischung hervorgegangen sind, wie z. B. den großen und kleinen Sekunden, den großen und kleinen Terzen u. s. w. (im Gegensatz z. B. zu der übermäßigen Sekund), die Stufenbedeutung im äolischen System, im Moll (vgl. § 60) selbstverständlich eine andere ist, und demgemäß auch die Tonarten andere sind, in die sie hinausführen. So z. B.:

128] kleine Terz: = $\frac{1}{3}$ in C-moll; $\frac{2}{4}$ in B-moll; $\frac{4}{6}$ in G-moll; $\frac{5}{7}$ in F-moll

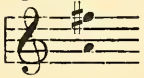
129] vermind. Quint:

 $\frac{2}{6}$ in Es-moll

130] überm. Quart:

 $= \frac{6}{2}$ in His-moll

131] große Sext:

 $= \begin{cases} \frac{3}{1} \text{ in Fis-moll} \\ \frac{4}{2} \text{ in E-moll} \\ \frac{6}{4} \text{ in Cis-moll} \\ \frac{7}{5} \text{ in H-moll} \end{cases}$

u. s. w.

Auf diese Weise sind die zweideutigen Intervalle in Hinsicht beider Diatonien eigentlich vierdeutig, die dreideutigen sechsdeutig, die vierdeutigen achtdeutig, die fünfdeutigen zehndeutig u. s. w., worüber die folgende Tabelle Auskunft gibt:

Tabelle VII. Die Ein- und Mehrdeutigkeit der Intervalle.

Deutigkeit	Das Intervall	Sitz der Stufen
1-deutige (aus der Mischung)	übermäßige Sekund	$\frac{\flat 6}{\sharp 7}$
	verminderte Sept	$\frac{\flat 7}{\sharp 6}$
1- resp. 2-deutige	übermäßige Quart	Dur: $\frac{4}{7}$ / Moll: $\frac{6}{2}$
	verminderte Quint	Dur: $\frac{7}{4}$ / Moll: $\frac{2}{6}$

Deutigkeit	Das Intervall	Sitz der Stufen
2-deutige (aus der Mischung)	verminderte Quart	$\frac{\sharp 3}{\flat 6}, \frac{\sharp 7}{\flat 3}$
	übermäßige Quint	$\frac{\flat 3}{\sharp 7}, \frac{\flat 6}{\sharp 3}$
2- resp. 4-deutige	kleine Sekunden	Dur: $\frac{3}{4}, \frac{7}{8}$ Moll: $\frac{2}{3}, \frac{5}{6}$
	große Septen	Dur: $\frac{1}{7}, \frac{4}{(10)3}$ Moll: $\frac{3}{2}, \frac{6}{5}$
3- resp. 6-deutige	große Terzen	Dur: $\frac{1}{3}, \frac{4}{6}, \frac{5}{7}$ Moll: $\frac{3}{5}, \frac{6}{8}, \frac{7}{2}$
	kleine Sexten	Dur: $\frac{3}{8}, \frac{6}{4}, \frac{7}{5}$ Moll: $\frac{1}{8}, \frac{2}{7}, \frac{5}{3}$
4- resp. 8-deutige	kleine Terzen	Dur: $\frac{2}{4}, \frac{3}{5}, \frac{6}{8}, \frac{7}{2}$ Moll: $\frac{1}{3}, \frac{2}{4}, \frac{4}{6}, \frac{5}{7}$
	große Sexten	Dur: $\frac{1}{6}, \frac{2}{7}, \frac{4}{2}, \frac{5}{3}$ Moll: $\frac{3}{8}, \frac{4}{2}, \frac{6}{4}, \frac{7}{5}$

Deutigkeit	Das Intervall	Sitz der Stufen
5- resp. 10-deutige	große Sekunden	Dur: $\frac{1}{2}, \frac{2}{3}, \frac{4}{5}, \frac{5}{6}, \frac{6}{7}$
		Moll: $\frac{1}{2}, \frac{3}{4}, \frac{4}{5}, \frac{6}{7}, \frac{7}{8}$
	kleine Septen	Dur: $\frac{2}{8}, \frac{3}{2}, \frac{5}{4}, \frac{6}{5}, \frac{7}{6}$
		Moll: $\frac{1}{7}, \frac{2}{8}, \frac{4}{3}, \frac{5}{4}, \frac{7}{6}$
6- resp. 12-deutige	reine Quarten	Dur: $\frac{1}{4}, \frac{2}{5}, \frac{3}{6}, \frac{5}{8}, \frac{6}{2}, \frac{7}{3}$
		Moll: $\frac{1}{4}, \frac{2}{5}, \frac{3}{6}, \frac{4}{7}, \frac{5}{1}, \frac{7}{3}$
	reine Quinten	Dur: $\frac{1}{5}, \frac{2}{6}, \frac{3}{7}, \frac{4}{8}, \frac{5}{2}, \frac{6}{3}$
		Moll: $\frac{1}{5}, \frac{3}{7}, \frac{4}{8}, \frac{5}{2}, \frac{6}{3}, \frac{7}{4}$

§ 68

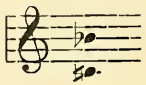
Der Rückschluß auf die Tonart aus Mischungsintervallen

Bei den eindeutigen Intervallen indessen ist es besonders lehrreich, zwischen der übermäßigen Quart und der verminderten Quint einerseits und der übermäßigen Sekund und der verminderten Sept anderseits zu unterscheiden. Denn sind die ersteren streng diatonische Intervalle, so ist es nach obigem klar, daß ihre Eindeutigkeit sich nur auf die ihnen angestammte Diatonie bezieht, daß sie dagegen zweideutig sind in dem Sinne, als sie eben in Dur und in Moll mit je einer Bedeutung figurieren. Vergl. obige Beispiele im § 67.

Anders ist es bei den letzteren, die aus einer Mischung resultieren. Diese Intervalle nämlich sind buchstäblich eindeutig, was sich übrigens sehr leicht daraus erklärt, daß die Mischung als solche ohnehin ja beide Systeme, Dur und Moll, bereits absorbiert hat. So ist z. B. die ver-

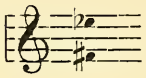
minderte Sept

132]



streng eindeutig und nur in D-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ zu finden, als $\frac{\sharp 7\ (\text{dur})}{\flat 6\ (\text{moll})}$, oder:

133]



$\frac{\sharp 7}{\flat 6}$ in G-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$.

§ 69

Die Mehrdeutigkeit der Intervalle als Quelle der Modulation

So haben wir denn dank unserem Prinzip der unbedingten Harmonie- und Mischungsfähigkeit der Intervalle die eigentliche Quelle der Modulation entdeckt. Wir sehen schon hier, daß der Musiker die Möglichkeit hat, dasselbe Intervall mehrfach zu deuten. Tut er das an demselben Intervall und zu gleicher Zeit, so ist der Uebergang zu einer andern Tonart, sei es desselben Systems oder eines andern, geschaffen.

§ 70

Der Unterschied im Gebrauch der ein- und mehrdeutigen Intervalle

Aus obigem ist indessen leicht einzusehen, daß in der Praxis des Künstlers die mehrdeutigen sich von den eindeutigen Intervallen sehr wesentlich in Bezug auf Wirkung und Zweck unterscheiden. Denn lassen die mehrdeutigen mehrere Tonarten offen, so benützt diese Wirkung der Künstler gerne, um eine gewisse Schwebe und Dispräzision an der betreffenden Stelle zu erzeugen. Es klingt die Situation dann so unbestimmt, daß man auf diese oder jene Tonart nur raten, nicht aber noch bestimmt hinweisen kann. Will dagegen der Künstler die Situation präzisieren und unserem Gefühl die Tonart aufs bestimmteste vermitteln, so bedient er sich der eindeutigen Intervalle, die eben durch ihre Eindeutigkeit naturgemäß alle anderen Tonarten ausschalten. So nun eindeutige und mehrdeutige mischend, vermag der Komponist Tonarten zu erobern und zu befestigen oder

aufzugeben, kurz alle Modulationen durchzuführen, — um unwillkürlich auszuführen, was im letzten Grunde die Prinzipien der Inversion und der Entwicklung von ihm verlangen.

§ 71

Die Mechanik des Umdeutens in ihrer Bedeutung für die Form im Großen

Die Mechanik des Umdeutens ist dasjenige Kunstmittel, das den Toninhalt am raschesten vorwärts bewegt. Sahen wir, wie die natürlichen Gesetze der Entwicklung und die künstlichen der Inversion die Tonfolge beeinflussen, so wird nun jeder der auf diesem Wege gebrachten Töne gerne wieder seinen eigenen Egoismus ausspielen, d. h. nach dem Dur- und nach dem Mollsystem und nach der Mischung beider verlangen. Ebenso entwickelt eine Folge von Tönen wieder auch eine Folge von Stufen und Tonarten. Das heißt mit anderen Worten: Im Prinzip der Entwicklung und der Inversion ist nicht bloß die Erklärung für die Folge der einzelnen Töne gegeben, sondern auch für die Folge der Stufen und Tonarten. Näheres darüber werde ich übrigens bei Gelegenheit der Dreiklänge noch zu sagen haben, die die Modulationsmechanik besser als die einfachen Intervalle illustrieren.

---

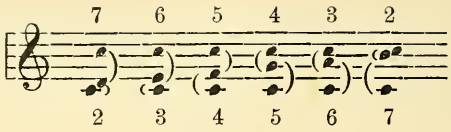
3. Kapitel

Umkehrung der Intervalle

§ 72

Umkehrung der Intervalle

Wenngleich die Lehre von der Umkehrung der Intervalle ausschließlich in die Lehre vom doppelten Kontrapunkt gehört, wo denn die Umkehrung auch real wirkend angetroffen wird, muß dennoch auch hier von dieser Eigenschaft der Intervalle gesprochen werden, schon im Hinblick auf die Umkehrungen der Drei- und Vierklänge, die wir später kennen lernen sollen. Wenn man im Raum einer Oktave das Intervall so umkehrt, daß der höchste Ton zum tiefsten oder der tiefste zum höchsten gemacht wird, so ergibt sich folgendes Resultat:

134] 

d. h. die Sekund wird zur Sept, die Terz zur Sext, die Quart zur Quint, die Quint zur Quart, die Sext zur Terz, die Sept zur Sekund.

Im doppelten Kontrapunkt wird die Umkehrung der Intervalle auch in größeren Räumen als in der der Oktave vorgenommen, z. B. in der Dezim, wo sich das Resultat in folgenden Ziffern ausdrücken läßt:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

oder in der Duodezime:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

u. s. w.

In der Lehre vom Cp. erfährt man dann noch andere Ergebnisse der Umkehrung, wie, daß alle reinen Intervalle rein bleiben, die großen klein, die kleinen groß, die übermäßigen vermindert, die verminderten übermäßig werden etc.

---

4. Kapitel

Einteilung der Intervalle

§ 73

Konsonanzen und Dissonanzen

Unter vielen möglichen Einteilungsgründen der Intervalle ragt an Bedeutung der Einteilungsgrund der Konsonanz oder Dissonanz hervor. Zu bemerken ist ausdrücklich, daß Konsonanz und Dissonanz in der Musik keineswegs mit Wohlklang und Mißklang verwechselt werden dürfen. Vielmehr ist konsonant nur dasjenige Intervall zu nennen, das auf die einfachen Verhältnisse 1, 2, 3 und 5 der Obertonreihe, sei es nun direkt oder auf dem Wege der Umkehrung, sich zurückführen läßt (vergl. § 10), während anderseits als

dissonant diejenigen Intervalle zu bezeichnen sind, die das erwähnte Merkmal vermissen lassen.

A. Konsonanzen sind demnach:
die Prim (1);
die Oktav (2);
die Quint (3);
die Quart (als Umkehrung von 3);
die Terz (5) und endlich
die Sext (als Umkehrung von 5).

B. Dissonanzen:
die Sekund und deren Umkehrung;
die Sept sowie
alle übermäßigen und verminderten Intervalle.

§ 74

Vollkommene und unvollkommene Konsonanzen

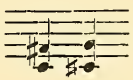
Die Konsonanzen aber lassen sich in vollkommene und unvollkommene einteilen.

Die vollkommenen sind: Prim, Quart, Quint und Oktav.

Die unvollkommenen: die Terz und Sext.

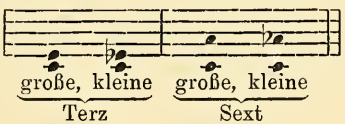
Der Grund dieser Einteilung ist der, daß an den vollkommenen Intervallen keinerlei Veränderung unternommen werden kann, ohne daß die Konsonanz in eine Dissonanz umschlüge. Z. B.:

135]



die als übermäßige Quart und verminderte Quint Dissonanzen geworden sind. Man heißt in diesem Sinne daher die vollkommenen Intervalle auch die reinen Intervalle, während man die unvollkommenen in große und kleine noch zu unterscheiden genötigt ist, die alle, trotz einer an ihnen vorgenommenen Veränderung, eben Konsonanzen bleiben. Z. B.:

136]



§ 75

Die reine Quart im Speziellen

Unter den reinen Konsonanzen nimmt aber die reine Quart eine Sonderstellung ein, insofern, als sie im kontrapunktischen Gebrauch, aber nur hier, und zwar wieder nur in einer einzigen Situation, gar zu einer Dissonanz wird. Diese Situation zu erläutern und den Dissonanzcharakter der Quart in ihr zu erweisen, muß indessen der Lehre vom Kontrapunkt vorbehalten bleiben.

Zweites Hauptstück

Die Lehre von der Stufe

1. Kapitel

Stufe und Harmonielehre

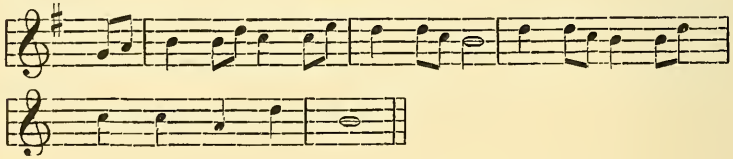
§ 76

Das Realwerden des Dreiklanges

Wie der realen Erscheinung unseres Dreiklanges die Assoziation der Natur selbst zu Grunde liegt, und zwar in der Form des akustischen Phänomens 1 : 3 : 5, habe ich schon im § 13 gesagt.

Nicht immer müssen es aber drei Stimmen sein, die die drei konsonierenden Intervalle zusammenklingen machen, d. h. die Idee des Dreiklanges ist nicht, wie man glauben sollte, an eine wirkliche Dreistimmigkeit gebunden. Sie kann vielmehr in Erfüllung gehen auch in zwei Stimmen, ja sogar in einer einzigen. Es ist im letzteren Falle eben der Natur sowie der Kunst Genüge geschehen, wenn das Ohr im Verlauf der Melodie an einen gewissen Ton nach und nach dessen Quint und Terz bindet, mögen diese kommen, wie sie wollen. Z. B. im Volkslied:

137]



bindet das Ohr instinktiv, aber den Forderungen der Natur gemäß, den ersten Ton G mit dem H auf dem ersten Viertel als dessen Terz und mit dem D, dem ersten Viertel des zweiten Taktes, als dessen Quint. Ebenso aber wird das Ohr das erste G mit dem C und E, die beide in der zweiten Hälfte des ersten Taktes vorkommen, zu einem Dreiklang zusammenbinden. Es entgeht ihm eben keinerlei Dreiklangsbeziehung, mag sie noch so sehr im Hintergrunde des Bewußtseins liegen und im Plan des Stückes hinter wichtigeren Beziehungen zurückstehen.

Man hat somit das Element des Harmonischen nach beiden Richtungen hin, nach der horizontalen wie der vertikalen, zu verfolgen.

Anmerkung. Das Eindringen des harmonischen Prinzips in die horizontale Linie der Melodie hat eine eigene Geschichte, die darzustellen schon aus dem Grunde dankenswert wäre, als es sicher auch zur Lösung so mancher schwierigen Frage der Musikgeschichte führen müßte. Da, wie bekannt, bis etwa ins 10. Jahrhundert hinein, wo die ersten Versuche in der Mehrstimmigkeit gemacht wurden, ausschließlich der einstimmige Gesang als Musik galt, so läßt sich gerade an ihm nachweisen, inwiefern der musikalische Instinkt zunächst völlig unkünstlerisch gewesen, und sich erst allmählich aus dem chaotischen Nebel zu einem Kunstprinzip emporgearbeitet und verdichtet hat. So vermissen wir in den Melodien der ersten Jahrhunderte meist noch die Anzeichen eines formalmusikalischen Triebes, nämlich desjenigen zur Quint und Terz, die ja später als Postulate der Natur selbst erkannt worden sind. Vielmehr sind jene Melodien aufs Geratewohl, irrational und wild entworfen (vgl. S. 68), und ohne jedes Prinzip im Harmonischen und Rhythmischen. Und zwar ist die künstlerische Unordnung nicht nur in den kleineren Melodien zu finden, wo schon die Enge des Raumes an sich eine nachdrücklichere Entfaltung mehrerer orientierender Beziehungen harmonischer oder rhythmischer Natur einfach unmöglich macht, sondern auch bei den größeren, wo eine solche Entfaltung sogar erwartet werden mußte.

Vergegenwärtigen wir uns die Struktur eines gregorianischen Chorals, z. B. die Melodie des Credo:

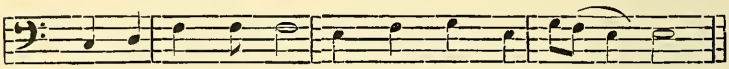
138]

Cre - do in u - num de - um

Welcher Ton mag denn hier der zentrale sein, der erste Ton G oder der zweite E? Wenn G, wie würde dann zu erklären sein, daß die Deklamation just den Ton D, nämlich die korrespondierende Quint (hier freilich als Unterquart gesetzt), so wenig akzentuiert, ferner daß jedenfalls mehr als D die Unterterz E hervortritt und daß endlich A den Beschluß der Melodie macht? Und wenn E, wie erklärt man die Funktionen der Töne F, D und des Schlußtones A? Oder sollte am Ende gar ein anderer Ton als die genannten beiden zentral sein? Welcher denn?

Ebenso läßt z. B. die Melodie des Gloria:

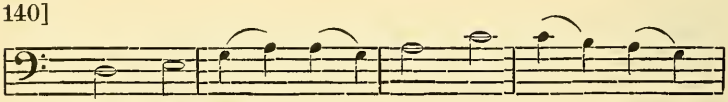
139]

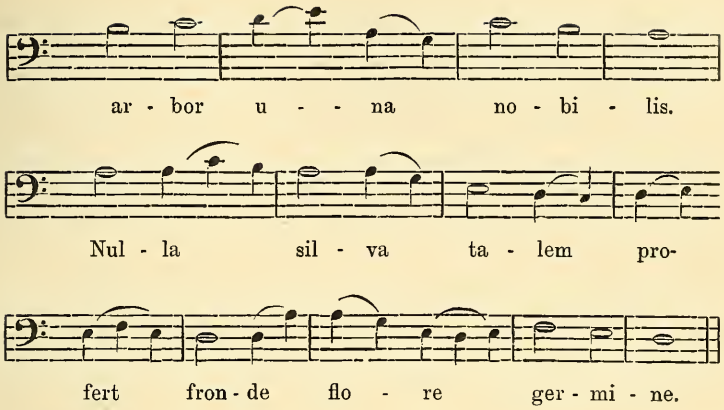


jeglichen organisatorischen Gesichtspunkt vermissen. Wieder sind der Anfangs- und Endpunkt verschieden und mindestens nicht erwiesen ist es, ob der Ton F zentral ist, in welchem Falle nämlich C—F den einen und C—E—G den zweiten Dreiklang darstellen würde, oder ob wir es hier mit einer unter der Herrschaft des Tones C stehenden Notenreihe zu tun haben? So liegt denn die Irrationalität auch dieser Melodie vor allem an der Kürze derselben, die kaum mehr als eine oder zwei quintale Beziehungen erweisen kann. Anders wäre die Sache freilich, wenn ein größeres Quantum von Tönen vorhanden wäre, das mehrere andere Beziehungen entstehen machen könnte, so daß durch den Kontrast und eine höhere Differenziertheit derselben Klarheit in die Tonreihe gebracht würde.

Wenn wir aber erwägen, daß schon das Begreifen z. B. eines größeren Raumes, einer größeren Gedankenreihe nicht ohne eine bestimmte Gliederung in mehrere kleinere Beziehungsgruppen überhaupt möglich ist, so müßte man folgerichtig annehmen, daß auch beim Entwerfen einer längeren Tonreihe dem Autor irgendwelche Prinzipien, gleichviel ob bewußt oder unbewußt, zur Verfügung stehen müssen, damit die Tonreihe disponiert und begreiflich erscheine. Mit einem Wort, es ist leichter, in einer kürzeren Tonreihe als in einer längeren irrational zu bleiben. Betrachten wir aber die längere Melodie z. B. des Hymnus „Crux fidelis“,

140]



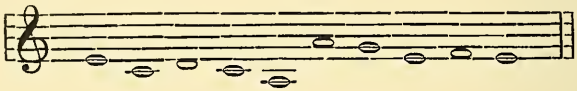


so sehen wir, daß in jener ersten Zeit der musikalische Instinkt noch in einem so dürftigen Zustande gewesen, daß es ihm möglich schien, eine selbst verhältnismäßig so große Quantität von Tönen ebenso irrational zusammenzustellen, wie wir es schon bei den kürzeren Melodien gesehen. Und so muß wohl für die Mehrzahl der gregorianischen Melodien die Abwesenheit eines jeglichen orientierenden Prinzips angenommen werden, so daß von einer Kunst im innermusikalischen, im formal technischen Sinne nicht die Rede sein kann.

Diese unkünstlerischen Melodien im Gedächtnis zu behalten war nur darum möglich, weil sich die Suggestion der Religion und die Macht der Gewohnheit ihrer angenommen haben. Nebenbei bemerkt, eine Mahnung zur Vorsicht, die Lebensdauer einer Melodie (und eines Kunstwerkes überhaupt) nicht ausschließlich vom inneren Wert abhängig anzusehen, da ja noch andere suggestive Gewalten erhaltend wirken können.

Jedoch mag andererseits die unordentliche Beschaffenheit der Melodien sich oft genug gerächt haben insofern, als es dem Gedächtnis schwierig war, sie genau aufzubewahren, so daß daher betreffs der längeren Melodien ein Zweifel über ihre ursprüngliche Gestalt immer zulässig sein wird. Und so mögen eben diese Schwierigkeiten (mehr vielleicht als alle andern Gründe) zu dem Bedürfnis geführt haben, die Melodien sich zunächst mittels verschiedener Tonsysteme näherzubringen und anzueignen. Fast will mir scheinen, daß man in den alten Kirchentonarten in Ermanglung orientierender Prinzipien — und zwar trotz unzweifelhafter Anlehnung an die griechischen Theorien — in der Hauptsache zugleich auch einen kasuistischen, ja geradezu mnemotechnischen Orientierungsbehelf für die Melodien zu erblicken hat. So erklärt sich die bekannte Tatsache, daß die ursprünglichen Systeme ausschließlich der horizontalen Richtung, also nur der Melodie

galten, welche Tendenz ihnen auch noch später verblieb, als die Technik des Kontrapunktes schon längst das Ohr an Harmonien in vertikaler Richtung gewöhnt hat, so daß es noch im 15. und 16. Jahrhundert nicht unvernünftig erschien, z. B. einen vierstimmigen Satz gleichzeitig nach vier verschiedenen Systemen abgefaßt anzunehmen. So fremd war dem System, Harmonisches zu erläutern, gleichviel nach welcher Richtung hin, ob nach der horizontalen oder vertikalen: es konnte daher ein Cantus firmus, wie z. B. der folgende:

141] 

bloß wegen des Anfangs- und Endpunktes als phrygisch gelten, während er, harmonisch durchgeführt, doch sicher ins äolische System gehört.

Es hat einer langen Zeit der fortschreitenden Entwicklung bedurft, bis — sicher auch mit dem Einfluß der Mehrstimmigkeit — der künstlerische Instinkt so weit erstarkt war, um den harmonischen Gesichtspunkt auch in der Melodie selbst betätigen zu können. In welcher Weise das vor sich ging, werde ich im nächsten Kapitel zu zeigen Gelegenheit haben.

§ 77

Die daraus-folgende Überfülle und die drohende Verwirrung der Beziehungen

Wenn nun aber ein solcher natürlicher Zwang gleichsam auf unserem Ohre lastet, läuft es da nicht Gefahr, durch die Fülle der Dreiklangsbeziehungen in Verwirrung zu geraten? Wenn in horizontaler und vertikaler Richtung jeder Grundton seine Quint, seine Terz sucht, und jede Quint, jede Terz dem Grundton antwortet, nach welchem Plan ordnet dann das Gehör die unendliche Summe von ewig geschäftigen Beziehungen?

Man vergegenwärtige sich nur das in § 50 zitierte monodische Englisch-Hornsolo aus Tristan und Isolde. Im ersten Takt treten in solche Quintbeziehung: F zu C, im zweiten Des zu As (wenn auch hier in Form der Umkehrung, d. i. der Quart), im dritten die Achtel Des zu G, G zu C, C zu F, das Achtel F zum punktierten Viertel B; im vierten Takt bildet endlich As die komplementäre Mollterz der im Takt 1 gegebenen Töne F und C; der fünfte und sechste Takt enthalten ausgeführte Dreiklänge u. s. w.

Welche Fülle von quintalen Beziehungen aber erst in den Takten 15 u. ff. In allen Winkeln der Melismen lauter Quinten, — wie sind diese anzuhören und zu ordnen? Und wie erst, wenn ein Satz harmonische Struktur hat, und das Ohr durch die Quinten und Terzen auch der vertikalen Richtung bedrängt wird!

Nun denn, der Künstler hat es in seiner Macht, diese Beziehungen so zu ordnen, daß nur wenige im Vordergrunde stehen, zu gleicher Zeit indessen die anderen im Hintergrunde schwächer wirken und unser sensibles Organ vermag dieser Abstufung der Wirkungen ebenso willig und leicht zu folgen, als sie mühelos ersonnen ist. Und zwar ist der hervorragendste Orientierungsbehelf sowohl des Produzierenden als des Hörers die sogenannte „Stufe".

§ 78

Das Orientierungsmittel der Stufe und deren Verschiedenheit vom Dreiklang

Ich fasse diesen Begriff der Stufe aber, und eben zu diesem Zwecke, viel höher und abstrakter, als dies bis heute geschehen. Man darf nicht jeden Dreiklang für identisch mit einer Stufe halten und muß daher sehr wohl zwischen C als Grundton des Dreiklanges und C als Stufe unterscheiden.

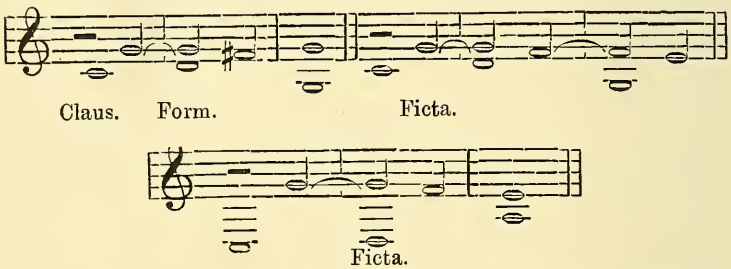
Denn die Stufe bildet eine höhere abstrakte Einheit, so daß sie zuweilen mehrere Harmonien konsumiert, von denen jede einzelne sich als selbständiger Dreiklang oder Vierklang betrachten ließe; d. h. wenn gegebenenfalls mehrere Harmonien auch selbständigen Drei- oder Vierklängen ähnlich sehen, so können sie unter Umständen nichtsdestoweniger zugleich auch eine Dreiklangssumme, z. B. C E G hervortreiben, um derentwillen sie dann alle unter den Begriff eben des Dreiklanges auf C, als einer Stufe, subsumiert werden müssen.

So bewahrt denn die Stufe ihren höheren Charakter dadurch, daß sie über Einzelerscheinungen hinweg ihre innere Einheitlichkeit durch einen einzigen Dreiklang — gleichsam ideell — verkörpert.

Anmerkung. Es ist nicht uninteressant, schon in der Periode der rein kontrapunktischen Technik das allmähliche Werden einer solchen abstrakten und harmonischen Einheit, wie die Stufe, zu konstatieren. Allerdings aber handelt es sich da um den fünften Ton des Systems allein, den wir heute als Dominante bezeichnen. So lesen wir in dem bereits wiederholt zitierten „Gradus ad parnassum“ von Fux im Abschnitt über die dreistimmige Fuge folgendes:

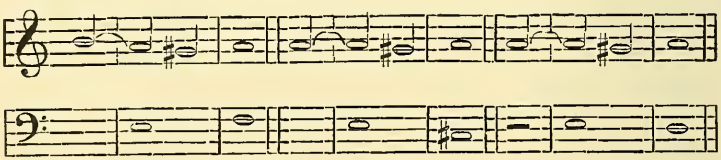
„Ist dir nicht bekannt, daß eine Formalclausul in der großen Terz schließet, und hernach in die Oktave gehet? Eine erdichtete Clausul aber hat statt der großen Terz die kleine, und hintergehet die Ohren, welche eine Formalclausul erwarten, wodurch der Zuhörer sich in seiner Meinung betrügt. Daher haben sie die Italiäner Inganno genennet.

142]



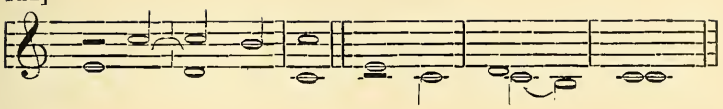
Man kann auch die Formalclausul vermeiden, wenn man die große Terz in der oberen Stimme beibehält, der Baß aber vor der Oktave eine andere Consonanz annimmt, z. B.:

143]



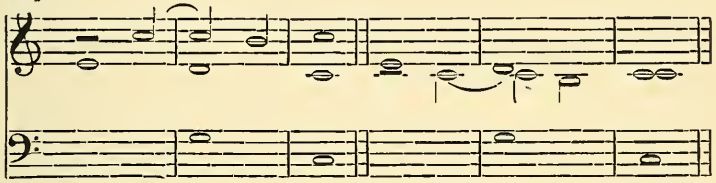
welches bei mehreren Stimmen noch zierlicher gebrauchet wird . . . . . Du weißt wohl, daß die Clausuln bei zwei Stimmen ihrer Natur nach von den Formalclausuln unterschieden sind, als die aus der Septime, Sexte, oder der Secunde und der Terz bestehen, und nicht lange dauern. Wenn man also die Sache genau ansiehet, so findet sich, daß die Clausuln so sich auf die Septime und Sexte, oder die Secunde und die Terz gründen, mehr Zubereitungen zu den Formalclauseln, als selbsten dergleichen zu nennen sind, weil Formalclauseln daraus entstehen, wenn die dritte Stimme hinzukommt. Z. B.:

144]



sind Zubereitungen zu den Formalclauseln, kommt aber die dritte Stimme dazu,

145]

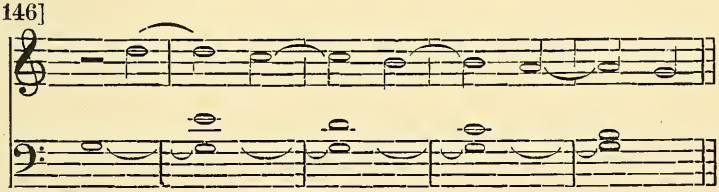


so werden Formalclauseln daraus.“ —

Dieser dritten Stimme, der eben der fünfte Ton des Systems entspricht, schreibt nun bereits Fux die Wirkung einer definitiven Formalklausel zu, im Gegensatz zu den bloßen Zubereitungen, als welche er 3—1 und 7—8 empfindet. Schon dadurch allein ist die besondere Empfindung erwiesen, die die Kontrapunktiker für den fünften Ton hatten. Wie wenig fehlt da nur zur vollständigen Erkenntnis dieses Tones auch als einer Stufe!

Noch auffälliger aber wird diese Tatsache, wenn wir ebenfalls aus der Praxis der Kontrapunktiker folgende, zunächst bloß rein kontrapunktisch gedachte Konstruktion zitieren, z. B.:

146]



Bekanntlich sieht man darin den Vorläufer des Orgelpunktes, uns hat aber hier mehr als dieses die Technik zu interessieren, wodurch ein Ton in die Lage gesetzt wird, eine größere Reihe kontrapunktierender Stimmen zu einer Einheit gleichsam zu sammeln, was ja der eigentliche Beruf der Stufe ist. Fast ließe sich, wie ich glaube, eine Geschichte der fünften Stufe schreiben; daß aber die anderen Töne des Systems, ausgenommen freilich die Tonika, nicht in demselben Maße wie der fünfte Ton der Empfindung als Stufe in frühester Zeit so nahe standen, erklärt sich durch die Technik des Kontrapunktes, von der im nächsten Kapitel die Rede sein wird.

§ 79

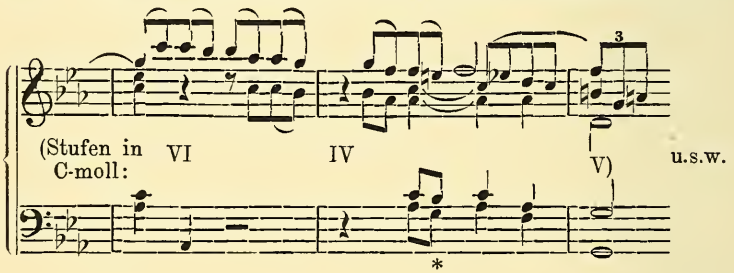
Indizien zum Erkennen der Stufe

Wie erkennt man aber eine Stufe, wenn sie mit den realen Erscheinungen eines Dreiklangs (resp. eines Vierklangs) nicht immer zusammenfällt?

Die Indizien dafür lassen sich nicht ein für allemal bestimmt definieren, da sie kraft ihrer abstrakten Natur jederzeit aus dem Geist der jeweiligen Komposition fließen. Ich führe darum — ohne jeden Anspruch auf Vollständigkeit — an einigen Beispielen mehrere solcher Indizien vor.

1. So wird sich der richtige Instinkt mit Recht dagegen wehren, in folgendem Beispiel:

147] S. Bachs Präludium C-moll für Orgel (Liszt-Transkription Nr. 3).

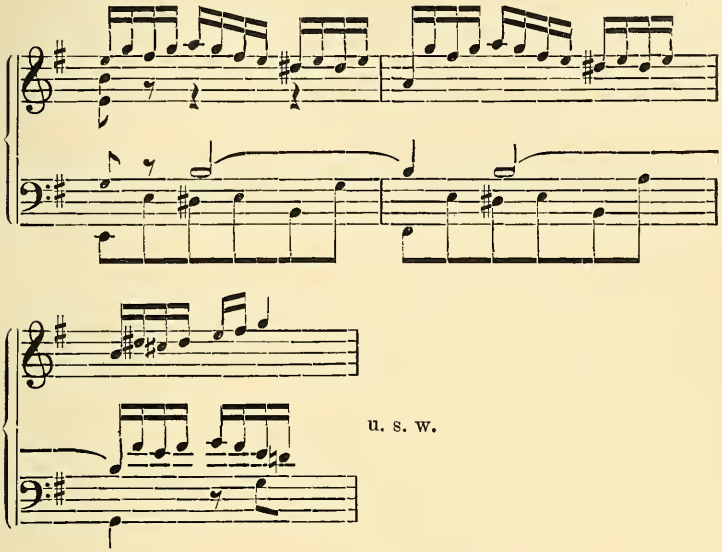


eine selbständige Stufe an der mit * bezeichneten Stelle zu hören, trotzdem drei Stimmen hier deutlich zu einem (verminderten) Dreiklang zusammengetreten sind.

Der Autor selbst hat hier übrigens dem Instinkt auf den richtigen Weg geholfen, indem er das As in einer Mittelstimme liegen ließ, wodurch sich jener Dreiklang eben nicht schon als Stufe, sondern deutlich als bloß ein Dreiklang dreier Nebennoten: E, G, B erweist, die die gerade Bewegung ja nur in der Sextakkordstellung gemeinsam ausführen konnten. Jedoch, was weit wichtiger ist, selbst ohne das liegenbleibende As, müßte hier der betreffende Sextakkord nur als durchgehend, nicht aber schon als Stufe betrachtet werden.

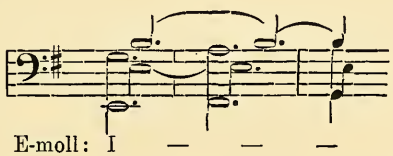
Ein anderes Beispiel:

148] J. S Bach, Orgelpräludium E-moll (Liszt-Transkription Nr. 5).



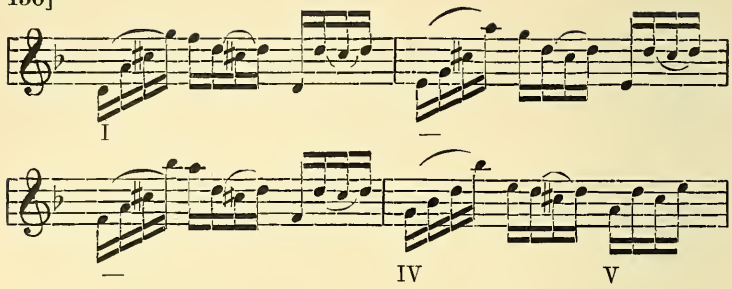
Das in jedem zweiten und vierten Achtel des Basses und ebenso in jedem dritten Viertel des oberen Kontrapunktes liegenbleibende E verhindert es, daß die Beziehung von Fis, A, H, Dis im zweiten Takte, die sehr wohl auch als Umkehrung des Vierklanges von H und in diesem Sinne als selbständige fünfte Stufe in E-moll gelten könnte, als solche betrachtet werde. Es ist hier richtig, bloß eine Stufe zu hören, nämlich die erste Stufe (E G H), deren Grundton E und Quint H liegen bleiben, während Fis und A im zweiten Takt in Terzen bezw. Dezimen durchgehen, wie folgendes Bild zeigt:

149]



Ähnliche Bewandtnis hat es mit folgendem Beispiele aus S. Bachs Chaconne D-moll für Violinsolo:

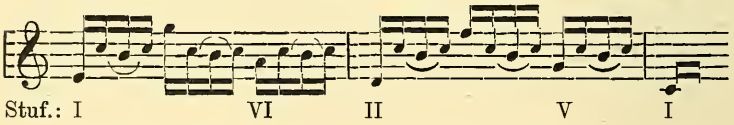
150]



Besonders ist das D im zweiten Takt des Beispiels, das, indem es auf den Sextakkord: E G Cis folgt, nicht nur darüber Auskunft gibt, daß der ebengenannte 6-Akkord bloß ein durchgehender und nicht etwa schon die siebente (bezw. fünfte) Stufe darstellt, sondern uns zugleich auch zwingt, den Gang der Harmonien in den Takten 1—3 als bloß eine Stufe, nämlich die auskomponierte erste Stufe in D-moll zu hören.

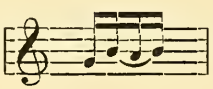
Von eigenartig poetischem Reiz ist daher die Technik S. Bachs dort, wo er die Wirkung einer Stufe, mit Absicht und eben durch eine liegenbleibende Stimme einigermaßen zu dämpfen sucht, trotzdem die Stufe durch andere Indizien, z. B. die Logik der Inversion und der Form bereits aufs deutlichste hervorgetrieben wurde. Die betroffene Stufe steht somit in einer Art Zwielicht, wie folgendes Beispiel zeigt:

151] J. S. Bach, Sonate III für Violinsolo.



Denn zu ihrem Recht wäre hier die V. Stufe nur dann ganz gekommen, wenn die letzten Sechzehntel so gelautet hätten:

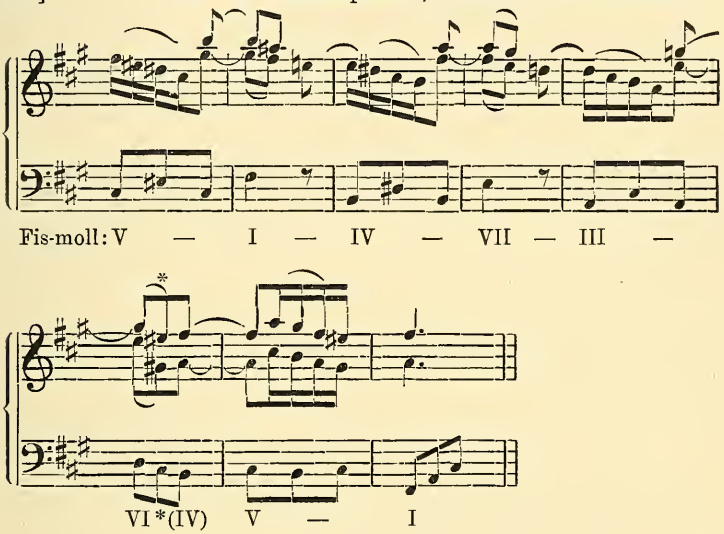
152]



2. Doch auch in Fällen, wo der Autor es unterlassen hat, eine liegenbleibende Stimme zur Orientierung des Ge-

fühls mitzugeben, muß auf Grund anderer Merkmale von der Identifizierung des Dreiklangs mit einer Stufe abgesehen werden.

153] S. Bachs Matthäuspassion, Arie für Alt in Fis-moll.

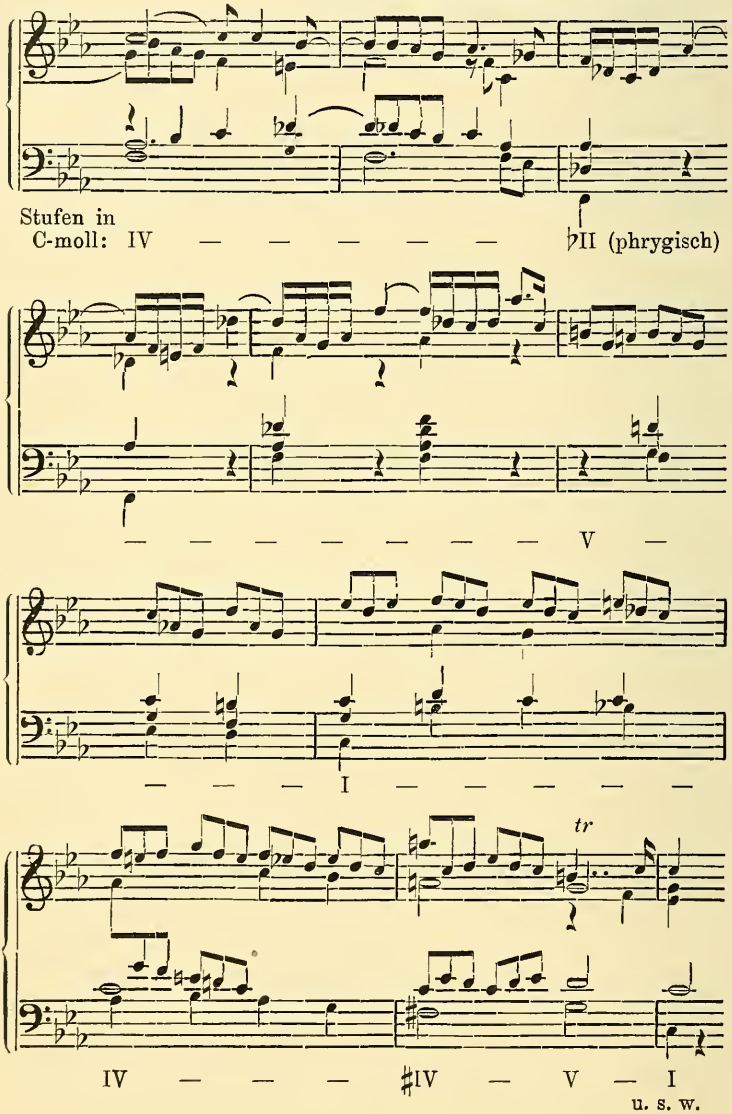


Hier sehen wir zwar bei * die Erscheinung eines vollständigen Dreiklanges auf Cis, der die V. Stufe vorstellen könnte, jedoch war der Hörer schon durch den bisherigen Rhythmus der fallenden Quinten I—IV—VII—III etc. — also davon abgesehen, daß auch die Inversion der Quinten dafür spricht, und daß es überflüssig ist, an dieser Stelle eine V. Stufe anzunehmen, wo doch schon der nächste Takt eine solche gleichsam ex offo bringt —, auf das bestimmteste angeleitet worden, diesen Dreiklang als bloß eine vorübergehende Konfiguration dreier Stimmen anzusehen, der das Gewicht einer Stufe sicher nicht zukommt. Jede der drei Stimmen hat eben ihre eigene Ursache, diese Stellen zu passieren: so das D des Basses durchgehend über Cis zu H als eventuell einer IV. Stufe, der Quartvorhalt G des Soprans über Eis zu Fis als seinem Auflösungston und endlich der Vorhalt E der mittleren Stimme in paralleler Sextenbewegung mit dem Sopran über Gis zu A, so daß ihr Zu-

sammentreffen als das genommen werden muß, was es wirklich ist — als kontrapunktischer Zufall.

Ebenso sehen wir den Rhythmus über die Stufen entscheiden in folgendem Beispiel:

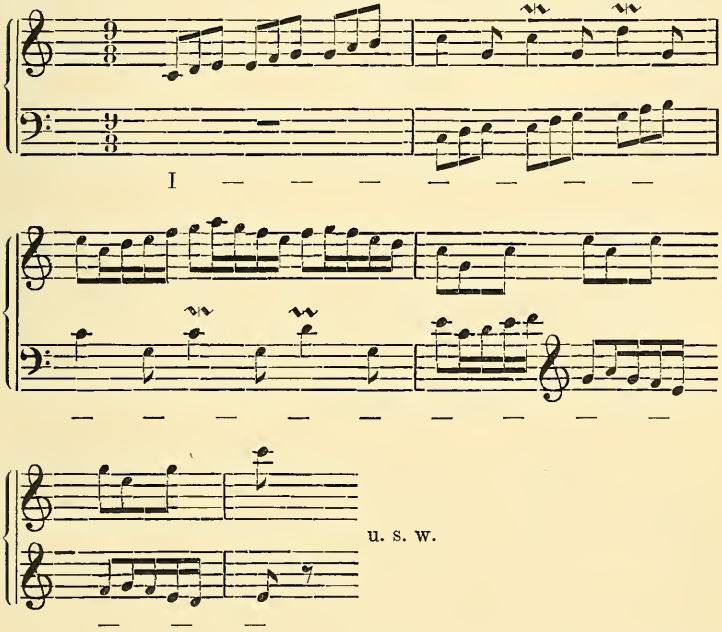
154] J. S. Bach, Orgelpräludium Nr. 3.



Auch hier nämlich regt die breite Disposition der vierten und der zweiten phrygischen Stufe (Des) in den ersten vier Takten des Beispieles dazu an, jeden der folgenden Takte bloß auf je eine Stufe zu stellen, ungeachtet der einzelnen harmonischen Erscheinungen in den Vierteln, die, streng genommen, ja auch selbständig gelten könnten.

3. Noch ein anderes Beispiel:

155] J. S. Bach, Orgelpräludium Nr. 4.

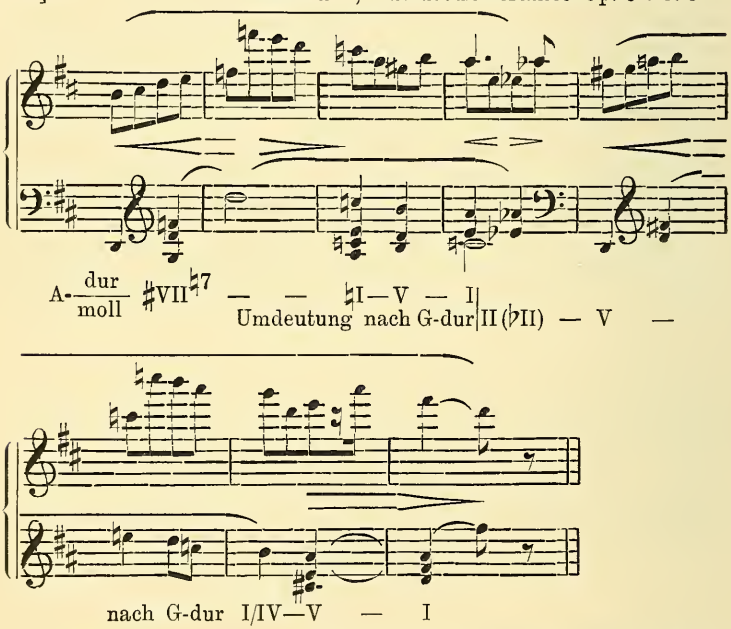


Hier klingt wieder der dritte Teil des dritten Taktes scheinbar zu einem selbständigen Vierklang auf der fünften Stufe zusammen. Dennoch erfahren wir gleich darauf im vierten Takte, daß wir mit diesem Hören unrecht hatten. Da nämlich Bach, in Fortsetzung der kanonischen Technik begriffen, hier einen neuen Achtelkontrapunkt im Sopran bringt, dabei aber die selbständige Bedeutung der hier gerade in Frage kommenden drei letzten Achtel dadurch aufhebt, daß er den Dreiklang C E G durchspringt, erzielt er die Wir-

kung eines breiten und durchgehenden Charakters, den wir dann auch nach rückwärts als maßgebend betrachten müssen. So hat die eigene Auslegung des Komponisten uns einen anderen Weg gewiesen, als den wir zu gehen uns anschickten.

Die Deutung des Künstlers, die wir in dem letztgenannten Beispiel durch die Fassung des Kontrapunktes erkannt haben, kann auch z. B. durch einen Parallelismus des Gedankens, durch ein Gleichnis in der Form zum Ausdruck kommen; z. B.:

156] Schumann, Davidsbündlertänze Op. 6 Nr. 5.

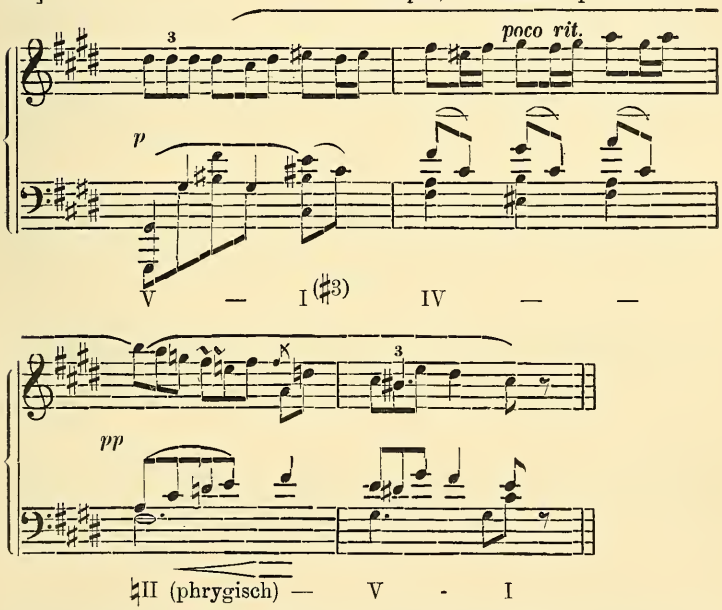


Hätte uns Schumann nicht im vorletzten Takt, aus Anlaß der Kadenz in D-dur, die vierte und fünfte Stufe in einem Rhythmus von Vierteln offenbart, so hätten wir keine Ursache gehabt, einen ebensolchen Rhythmus der Stufen auch im Takt 3 des Beispieles anzunehmen; d. h. wenn sonst die Dominante aus A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ im Takt 3 durchaus nicht not-

wendig als Stufe aufzufassen war, da sie unter anderen Umständen auch als durchgehende Erscheinung sehr wohl im Hintergrunde bleiben durfte, so fällt indessen nachträglich aus dem Gegenbild des vorletzten Taktes ein eigenes Licht auf sie, und von hier aus gesehen ist es künstlerisch runder, auch schon jene Dominante als eine selbständige Stufe in A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ zwischen zwei ersten zu betrachten, denn als eine bloß durchgehende harmonische Erscheinung.

4. Weist man in folgendem Beispiel:

157] Chopin, Polonaise Op. 26 Nr. 1.

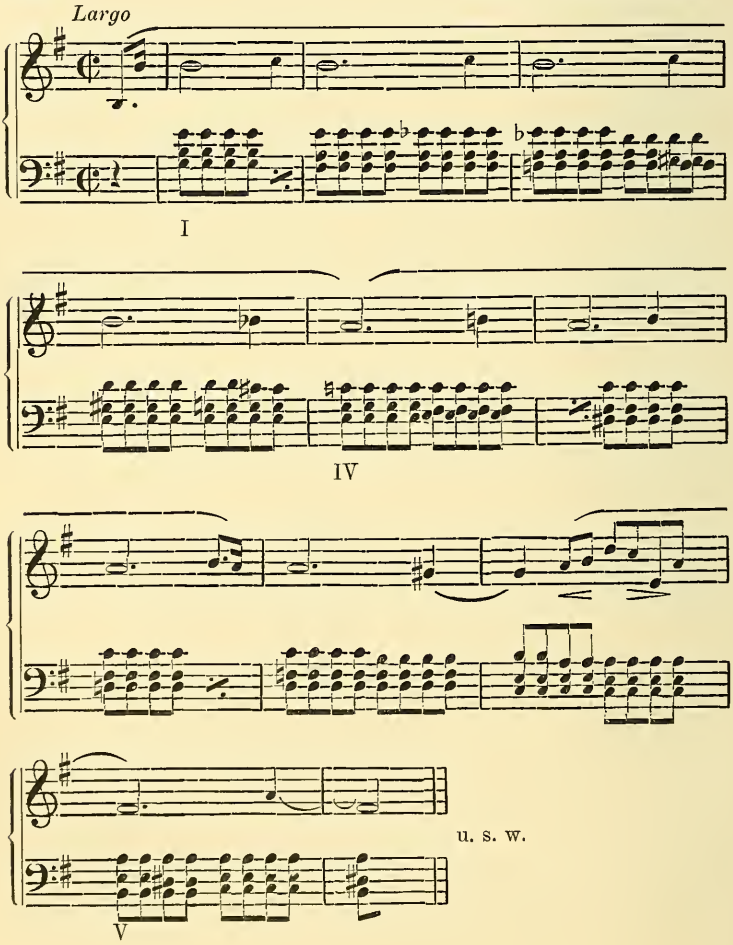


den Inhalt des Taktes 2 als eine selbständige Fis-moll-Tonart zurück, wozu man alle Ursache hat, und begreift man ihn vielmehr als eine bloß chromatisch ausgebaute Scheintonart auf der vierten Stufe in Cis-moll (vgl. § 136 ff.), so geht es eben aus diesem Grunde nicht mehr an, die Harmonie, die auf dem zweiten Viertel des Taktes erscheint, als einen wirklichen Dominantseptimenakkord zu verstehen, da dieser nur nach Fis-moll gehören kann.

So sehen wir denn, wie die Zurückweisung einer Tonart e contrario die Annahme bloß einer Stufe begünstigt, welche nun ihrerseits wieder den in ihr enthaltenen Einzelerscheinungen unmöglich macht, als selbständige Stufen zu gelten.

5. Zuweilen bedient sich der Autor auch der Schreibart, um über sein eigenes Stufengefühl den Leser oder Spieler zu orientieren, z. B.:

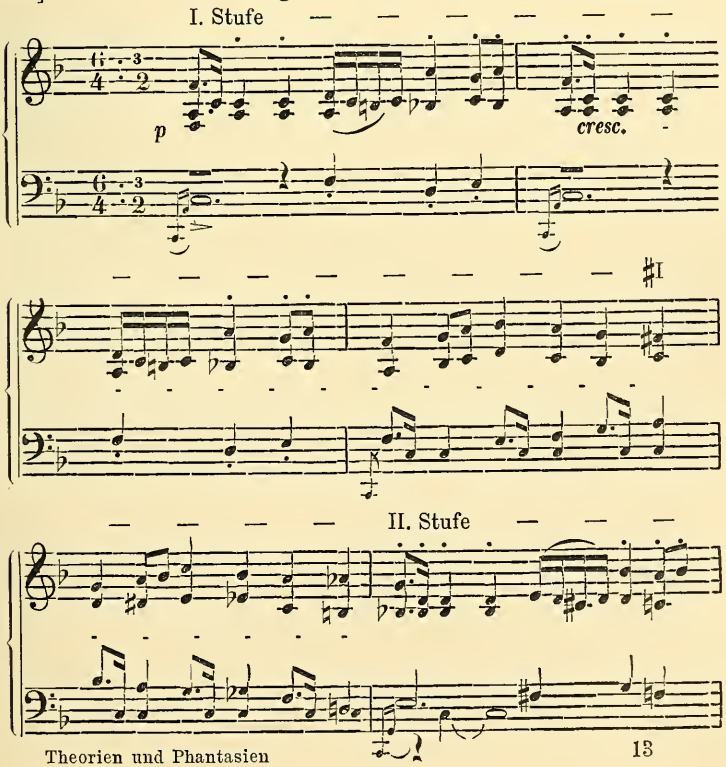
158] Chopin, Prélude Nr. 4.

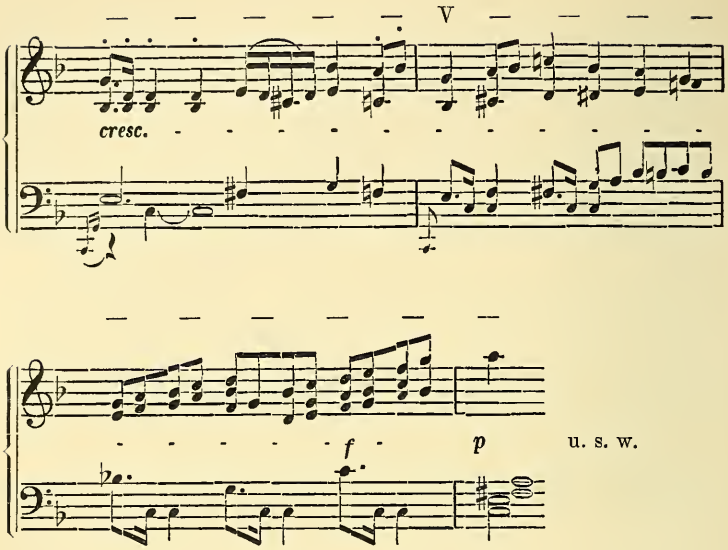


Hier will Chopin offenbar die ersten vier Takte lediglich vom Standpunkt der ersten Stufe allein empfunden wissen, da er, wie man sieht, mit Absicht meidet, im zweiten Takt Dis statt Es zu schreiben; dadurch entfällt auch schon optisch die Erscheinung der fünften Stufe in E-moll, und die Breite der ersten Stufe wird nicht unterbrochen. Freilich muß man dann analog auch in den weiteren fünf Takten bloß die Unterdominante als wirkend annehmen, der erst im Takt 10 die Dominante folgt. Alle Einzelerscheinungen innerhalb dieser breiten Stufen, so vielfach deutbar sie — absolut an sich betrachtet — auch sein mögen, stellen daher nur durchgehende Klänge, nicht aber Stufen vor.

6. Aus R. Wagners Tristan und Isolde (Partitur S. 313, Klavierauszug S. 186).

159] R. Wagner, Tristan und Isolde, Klavierauszug.



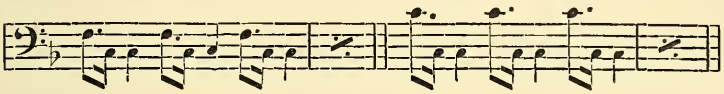


Wenn wir uns vorerst dem Eindruck der Melodie selbst, wie sie von der ersten Violine vorgetragen wird, unbefangen hingeben, so finden wir, daß der Entwurf des melodischen Ganges in horizontaler Richtung schon innerhalb des ersten Taktes sehr deutlich die Summe des Durdreiklanges von F ergibt. Im dritten Takte hören wir sodann über das letzte Viertel Fis offenbar nach G-moll modulieren, was im fünften Takte insofern seine Bestätigung findet, als das Motiv des ersten Taktes nun wirklich im Molldreiklang über G wiederholt erscheint. Man könnte daher — immer noch in horizontaler Richtung allein betrachtet — hier von einer G-molltonart überhaupt zu sprechen sich verleitet fühlen, wenn nicht der Ton E, das erste Sechzehntel des vierten Viertels, einer solchen Annahme im Wege stünde. So beurteilen wir denn Takt 5 und 6 besser als eine zweite Stufe in F-dur, eben weniger als Tonart, denn als Ausbau einer Stufe, der dann, gemäß dem Prinzip der Inversion, die fünfte Stufe in den Takten 7 und 8 folgt. So weit der Eindruck des Melodischen an sich selbst allein betrachtet.

Analysieren wir dagegen die vertikale Richtung, so sehen

wir Wagner, und um es gleich zu sagen, mit Erfolg bemüht, die Harmonien der Horizontalen nach Möglichkeit zugleich auch durch die Harmonien im Vertikalen zu bestätigen. Hierbei sehe ich allerdings vom Orgelpunkt auf dem Ton C eigens ab, auf den alle acht Takte gestellt sind, möchte dagegen aber auf den Inhalt der Hörnerpartie aufmerksam machen, die, indem sie Takt 3 und 4 auf dem Boden der Tonika, Takt 7 und 8 aber auf dem der Dominante mit folgenden Figuren festhalten:

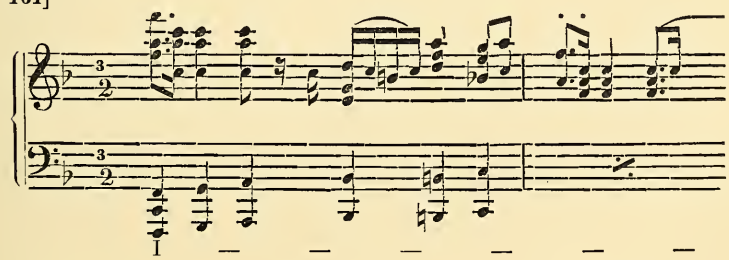
160] Zu Takt 3 und 4. Zu Takt 7 und 8.

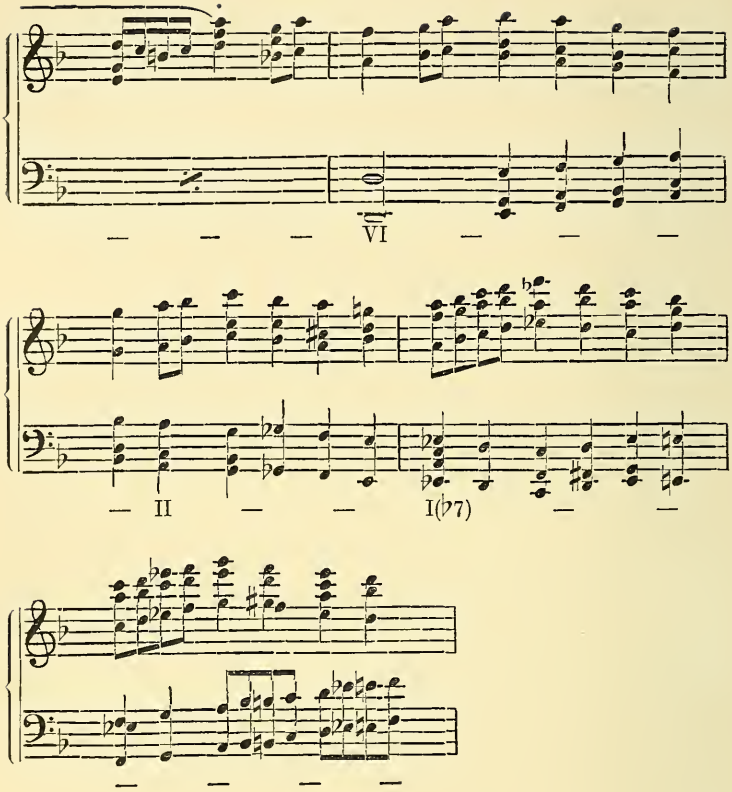


eben den präzisesten Beitrag zur Stufenfeststellung bringen. Somit bleiben nur Takt 5 und 6 insofern in Schwebe, als sie in horizontaler Richtung eine zweite Stufe, in vertikaler aber eine siebente Stufe (man beachte den Gang der Viola) ergeben. Aber gleichviel wie das Kompromiß der beiden Richtungen ausfällt, in jedem Falle macht das Grundgefühl der Stufen den Autor umso freier in der Entfaltung der Stimmen, die, wie sie kommen und gehen, allerhand Drei- und Vierklänge bilden, wie wir sie auch sonst mit selbständigem Wert ausgerüstet kennen. Es wäre da aber sicher müßig, jeder dieser Einzelerscheinungen schon eine selbständige Stufenbedeutung zuzuerkennen.

Ebenso entfällt in der Parallelstelle des soeben zitierten Beispieles (Klavierauszug S. 190, Part. S. 316)

161]





die Notwendigkeit, die Einzelerscheinungen anders als aus der freien Stimmführung zu erklären, was aber nur dadurch geschehen konnte, daß Wagner sehr deutlich an der ersten Stufe in den Takten 1 und 2, an der sechsten im Takt 3, an der zweiten im Takt 4 und endlich wieder an der ersten in den Takten 5 und 6 festhält.

§ 80

Unabhängigkeit des Stufencharakters von der Zeitdauer

Daß die zeitliche Dauer der Stufe eine variable sein kann, dürfte aus obigem von selbst jedem klar geworden sein. Man darf sich also gegebenenfalls weder durch eine übermäßige Länge, noch durch eine sehr bescheidene Kürze davon abhalten lassen, eine Stufe anzunehmen, wenn eben

sonst welche kompositionelle Indizien für eine solche plädieren.

Man denke nur z. B. an das Riesenmaß der Es-dur-Stufe in der Einleitung zu Wagners Rheingold, oder an die breiten Stufen im Vorspiel zur Walküre u. s. w.

§ 81

Zusammenfassende Charakterisierung der Stufe

Was ist aber das Resultat all dieser Betrachtungen? Haben wir schon in der Intervallenlehre den Grundsatz aufgestellt, daß nicht jedes Übereinander von Tönen schon deshalb allein als Intervall gehört werden soll, so gilt ähnliches auch von den Dreiklängen: nicht jeder Dreiklang hat gleiches Gewicht. Gleichviel, welche Indizien dem Hörer gegeben sind, wie z. B. das Liegenbleiben eines Tones, der Rhythmus, ein Gleichnis und verschiedene andere undefinierbare Anstöße[1]), — immer bleibt die Stufe ein höherer kompositioneller Faktor, der über Einzelerscheinungen erhaben ist.

§ 82

Identität des Stufenganges mit dem Quintengange und den Modifikationen des letzteren

Die Stufen sind vielmehr identisch mit jenen Quinten, welche wir bereits im § 16 als die grundlegenden, durch die Prinzipien der Entwicklung nach oben und der Inversion nach unten verbundenen Pfeiler und Grundtöne des Systems kennen gelernt haben.

Nebenbei bemerke ich, daß sodann selbstverständlich auch auf die Stufen alle Modifikationen des Quintenganges anwendbar sind, deren Spezialisierung den §§ 125—128 vorbehalten ist.

Sie verkehren daher — bildlich gesprochen — nur eben untereinander, nur mit ihresgleichen und daher ist es notwendig, diesen Verkehr von jenen Dreiklängen freizuhalten, die eben nicht Stufen, d. i. Quinten höherer Ordnung sind.

Wenn auch der Dreiklang sicher als eine Erscheinungsform der Stufe bezeichnet werden muß, wo dann

---

[1]) Über ein weiteres Indiz, nämlich die Form als Indiz, siehe weiter unten § 118 ff.

eben der reale Grundton mit dem Begriff der Stufe zusammenfällt, so unterliegt dennoch der Dreiklang, wenn er bloß als solcher auftritt, wohl der Willkür der Phantasie, nicht so aber jener Dreiklang, dem der Rang einer Stufe zukommt, welche mit Naturgewalt und Naturzwang den Künstler leitet, so daß ihm nichts übrig bleibt, als auf der Quintenleiter auf- und niederzusteigen, wie es der natürliche Sinn der Entwicklung und der Inversion erfordert.

Ein sehr hübsches Beispiel von fast parallelem Zusammengehen von Dreiklang und Stufe bietet das Lied „Die Meeresstille“ von Schubert. Und doch was ist nicht anderes auch hier die reale Erscheinung der Dreiklänge und die rein geistige Bedeutung der Stufe, die hinter ihnen alle Bewegung inspiriert?

§ 83

Stufe als Wahrzeichen der Harmonielehre

Gerade in ihrer höheren, abstrakten Natur ist die Stufe das Wahrzeichen der Harmonielehre. Diese hat nämlich die Aufgabe, den Jünger der Kunst über die abstrakten Gewalten zu instruieren, die teils mit der Natur korrespondieren, teils in unserem Assoziationsbedürfnis, gemäß dem Kunstzweck begründet sind. So ist denn auch die Harmonielehre ein Abstraktum, das nur die geheimste Musikpsychologie mit sich führt.

---

2. Kapitel

Stufe und Kontrapunkt

§ 84

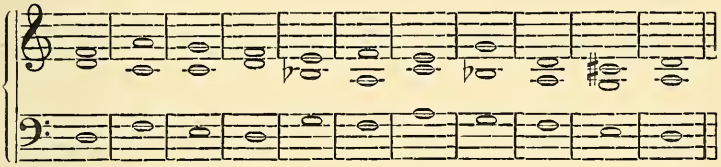
Abwesenheit der Stufe im strengen Satz

Im vollen Gegensatz dazu steht die Kontrapunktlehre. Hier gibt es nämlich — wie ich in meiner in Vorbereitung befindlichen Lehre vom Kontrapunkt zeigen werde — keine transzendenten Gewalten wie die Stufe. Vielmehr hat man das Ohr bloß darauf zu richten, daß — unbekümmert um die Bedeutung der einzelnen Klänge — zwei, drei oder vier Stimmen sich von Klang zu Klang bewegen, und zwar wird dieses vor allem durch einen schönen fließenden Gang der

Stimmen und durch das Prinzip der natürlichsten Lösung natürlich gedachter Situationen zu erreichen gesucht. Ich setze, um dieses zu verdeutlichen, zunächst ein Aufgabebeispiel aus Fux' „Gradus ad Parnassum" her:

162]

Kontrapunkt.



Cantus firmus.

Hier sieht man drei Stimmen in natürlichen Gang gebracht, sie gehen aus verschiedenen Gründen, deren Erörterung eben in die Lehre vom Kontrapunkt gehört, alle den plausibelsten Weg und vereinigen sich zu Klängen, ohne damit aber irgendwelchen Stufengang, irgendwelchen bestimmten Sinn aussprechen zu wollen.

§ 85

Das stufenlose kontrapunktische Stimmführungsprinzip auch im freien Satz

Das Urprinzip des Kontrapunkts, wie es hier zunächst im Rahmen von 11 Takten demonstriert wird — das längste Maß des Cantus firmus mag etwa 15—16 Takte umspannen —, geht indessen vollständig über auch in den Besitz der freien Komposition. Sei der Stil gebunden oder nicht gebunden, so kehrt auch hier wieder die Pflicht der Stimmen, sich so zu bewegen, als hätten sie zunächst keinen Anspruch auf die Nebenbedeutung einer Stufe. In Wirklichkeit aber wird die Stimmentaktik eine umso freiere, als in der freien Komposition plötzlich die Macht der Stufen hervorbricht, unter deren Deckung die Stimmen sorgloser noch als im strengen Satz manövrieren können. Die Stufen sind dann gleichsam mächtige Scheinwerfer, in deren erhelltem Bezirk die Stimmen in höherem und freierem kontrapunktischem Sinne ihre Evolutionen ausführen, zu harmonischen Klängen zusammentretend, die indes niemals

Selbstzweck sind, sondern aus der freien Bewegung resultieren.

Man rufe sich die oben zitierten Beispiele Wagners in § 79 und die Aufgabe Fux' in Erinnerung, und vergleiche sie. Wer wollte sich in Fux' Beispiel den Dreiklang des zweiten Taktes schon als die dritte Stufe, den des dritten Taktes schon als eine siebente Stufe vorstellen? Ist sodann die weitere Folge etwa als I, II, III, V, IV, I, V, I aufzufassen? Oder lehnt sich nicht vielmehr das Gefühl eines jeden musikalischen Menschen gegen eine solche Zwangsauffassung auf? Und weshalb? Doch offenbar nur aus dem Grunde, weil jene Folge der Baßtöne ein irrationelles Hin und Her vorstellt, wie es (vgl. § 82) mit dem Wesen der Stufe unvereinbar ist, während freilich dieselbe Folge, vom Gleichgewicht des Rhythmus abgesehen, immerhin bereits als Melodie gelten darf. Und weiter auch deshalb, weil hier jeder einzelne Dreiklang an Beweis fehlen läßt, daß er diese und nicht jene Stufe sei.

Wenn nun so weder der einzelne Dreiklang den Beweis seiner Stufenbedeutung erbringt, noch darüber auch irgend ein höherer über sämtlichen Dreiklängen stehender Plan orientiert, der durch seine eigene Stufenlogik vor unserem Gefühl begründet wäre, woher will dieses dann nun den Mut nehmen, sich hier Stufen zu suggerieren, wenn es sich nicht anders Zwang antun will?

Ist es aber nicht ganz so auch im freien Falle Wagners? Soll man wirklich, einer Theorie zuliebe, Klang um Klang auf seine Stufenbedeutung — vom Orgelpunkt abgesehen — prüfen und z. B. folgende Lesart der Stufen sich denken:

im ersten Takt: I, ♮IV^7, V$^{\flat 7}$ in F-dur?

im dritten Takt: I, VII^7, I, II in F-dur, VII^3 in G-moll?

im vierten Takt: I in G-moll, V in F-dur, I in Es-moll, I wieder in F-dur, ♮IV, —?

u. s. w., u. s. w.

Ich bin überzeugt, daß jedermann sich eine so äußer-

liche Definition der klanglichen Ereignisse gerne wird ersparen wollen.

Es liegt daher die Analogie mit Fux' Beispiel eigentlich näher, als man auf den ersten Blick glaubt. Ist es nicht bei Wagner ebenso wie dort, daß es unmöglich ist, die einzelnen Klänge als Stufen aufzufassen? Und wollen denn nicht in beiden Fällen die Stimmen von jeglicher Stufenwirkung entbunden sein, sofern es auf eine jede harmonische Verbindung einzeln ankommt? Ist nicht in beiden Fällen also bloß das kontrapunktliche Urprinzip der Stimmführung in gleichem Maße das beherrschende Prinzip?

§ 86

Erweiterung der Stimmführungsfreiheit im freien Satz auf Grund der Stufe

Man wird darauf vielleicht einwenden, daß beide Beispiele denn doch einen wesentlichen Unterschied offenbaren, da bei Fux' nur konsonante Dreiklänge auftreten, bei Wagner hingegen die Stimmen auch in dissonante Vierklangsbeziehungen treten und auch sonst allerhand Modulationen unternehmen. Indes ist der Unterschied nur ein scheinbarer. Das Walten desselben Prinzipes der Stimmführung, das jede einzelne Harmonie vom Zwang befreit, eine Stufe zu bedeuten und zu beweisen, macht die angezogenen Beispiele einander viel gleicher, als sie die Anwendung bloß der Konsonanzen in dem einen, und die Anwendung von Konsonanzen und Dissonanzen in dem zweiten Falle umgekehrt zu trennen scheint. Denn in der Tat stellt das Verfahren Wagners nur eine Erweiterung des Verfahrens von Fux, nicht aber einen vollen Gegensatz vor. Bleibt nur die Loslösung von der Stufenbedeutung die gleiche, was verschlägt's denn, ob hier nur Konsonanzen, dort aber auch Dissonanzen und zwar nebst Konsonanzen gebraucht werden?

§ 87

Physiognomie des strengen Satzes aus der Stufenlosigkeit erklärt

So erübrigt denn schließlich nur mehr zu fragen: weshalb wendet denn Fux nur konsonante Bildungen, Wagner aber auch dissonante an?

Darauf, wie so mancher es gerne täte, einfach damit zu antworten, daß ja Fux nur eine Aufgabe bringt, während Wagner ein Kunstwerk bietet, wäre mindestens sehr oberflächlich, wenn nicht kindisch. Die Wahrheit liegt hier vielmehr so: Es ist, wie ich in meiner Lehre vom Kontrapunkt zeigen werde, überhaupt unmöglich, das reine kontrapunktische Verfahren anders zu demonstrieren, als bloß an einer in stetem rhythmischem Gleichgewicht verharrenden Melodie. Um das Problem der Stimmführung nämlich durch keinerlei sonstige Schwierigkeiten zu belasten, muß vorerst die Aufgabe eigens so konstruiert werden, daß wirkliche aktuelle melodische Verbindungen und rhythmische Mannigfaltigkeiten vermieden werden. Denn nicht nur, daß diese vom Hauptproblem ablenken könnten, würden sie vielmehr oft Ausnahmen von den kontrapunktischen Gesetzen fordern, ja fordern müssen, und zwar bloß kraft ihrer individuellen Art, d. h. als eben diese Melodie, als eben dieser Rhythmus. Man wäre somit genötigt, bevor man die Wirkungen der Stimmführung in einem zwei-, drei- oder vierstimmigen Satz ganz erforscht hat, in einem auch schon Ausnahmen zu konzedieren, je nach der Individualität der Melodie und des Rhythmus. Daß aber eine solche Art zu lehren desorientierend wirken würde, hat man bald einsehen gelernt. Man ist daher schon vor Zeiten — der hier hinzutretende historische Grund wird später ersichtlich gemacht werden — auf die sinnige Idee gekommen, als Demonstrationsobjekt eine kleine und rhythmisch starre Melodie, den sogenannten Cantus firmus, zu wählen, deren Gleichgewicht es möglich macht, daß vor allem und ausschließlich die Wirkungen der Stimmführung studiert werden. Gegen dieses Gleichgewicht eben würde es aber sicher verstoßen, wenn die Klänge sich zuweilen auch zu Dissonanzen statt zu Konsonanzen vereinigen würden. Es würden ja die dissonanten Harmonien einen engeren Zusammenschluß einiger Takte herbeiführen müssen, wodurch sich diese von den übrigen als geschlossene Gruppe abheben würden, mit dem Kennzeichen gleichsam einer kleineren

Einheit für sich. Gerade aber solche Einheiten würden, wie gesagt, dem Gleichgewicht widersprechen.

§ 88

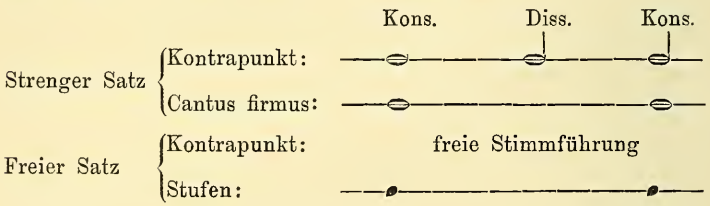
Physiognomie des freien Satzes aus der Stufe erklärt

In der frei und mannigfaltig rhythmisch gebauten Melodie dagegen entfällt naturgemäß das Postulat des Gleichgewichtes. In einem freien Satz wollen sich just kleine Einheiten bilden und verschiedene Rhythmen bekämpfen, — so ist denn auch dementsprechend das Prinzip der Stimmführung freier geworden. Aber in erster Linie werden diese Freiheiten gerechtfertigt und verstanden, weil der neue Gesichtspunkt der Stufen hier dazugetreten ist, der die Entstehung jener kleinen Einheiten überhaupt erst ermöglicht hat. Die Stufen also sind es, die nicht nur den freien Satz entstehen machen, indem sie durch die ihnen immanente natürliche Logik des Ganges (vgl. § 16 und 125 ff.) alle seine Vielfältigkeit aus ihren geheimen Gesetzen überhaupt logisch entwickeln, sondern auch die Stimmführung freier und kühner machen. Es brauchen daher die einzelnen Klänge hier im freien Satz noch weniger sich um ihre eigene Bedeutung zu kümmern, als im strengen Satz, da ja eben die Stufe dafür sorgt, daß alle Bewegung und zwar bis zur nächsten Stufe richtig aufgefaßt werde. Was im strengen Satz gefehlt hat, nämlich eine gleichsam außen stehende Macht, die die Bewegung der Klänge in den höchstens 16 Takten hätte deuten können, ist eben im freien Satz entstanden. Hier ist die Stufe jene Macht, die mehrere Klänge deutlich zu einer Einheit bindet, in deren Schoße eben deshalb die Stimmführung sich nur noch freier gebärden kann.

So unterscheidet sich also der freie Satz vom strengen durch die Anwesenheit der Stufen, die seinen Inhalt gliedern, und im Zusammenhang damit zugleich durch eine größere Freiheit der Stimmführung, die durch eben dieselben Stufen so glücklich erläutert wird, daß sie keinerlei Mißverständnis mehr unterliegen kann. Man kann es einfacher so ausdrücken: der freie Satz enthält mehr Inhalt,

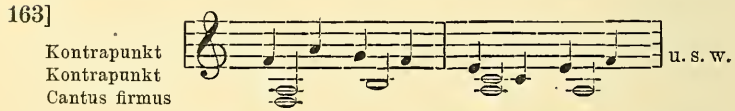
mehr Takte, mehr Einheiten, mehr Rhythmus, als der strenge Satz; dieses Mehr können aber nur die Stufen aus ihrem Schoß hervortreiben; sind aber die Stufen schon einmal da, so müssen dadurch auch die Stimmen freier werden in ihrer Bewegung. So bildet also der freie Satz eine Verlängerung des strengen in Hinsicht der Quantität des Tonmateriales und des Bewegungsprinzipes. Aber alle diese Erweiterungen kommen von den „Stufen", unter deren Beistand sich der Kontrapunkt dem freien Satz vermählt.

Vielleicht ist das Bild einer zwischen zwei Konsonanzen „durchgehend" gebrachten Dissonanz, wie es der zweistimmige strenge Satz zeigt, geeignet, das Obige durch Analogie zu erläutern. Den zum Cantus firmus konsonierenden Noten entsprechen gleichsam im freien Satz die Stufen, der durchgehenden Dissonanz aber die in freier Bewegung sich entfaltenden Zwischenakkorde. Die beifolgende Zeichnung möge es versinnlichen:



Oder man betrachte folgenden kontrapunktischen Fall:

163]

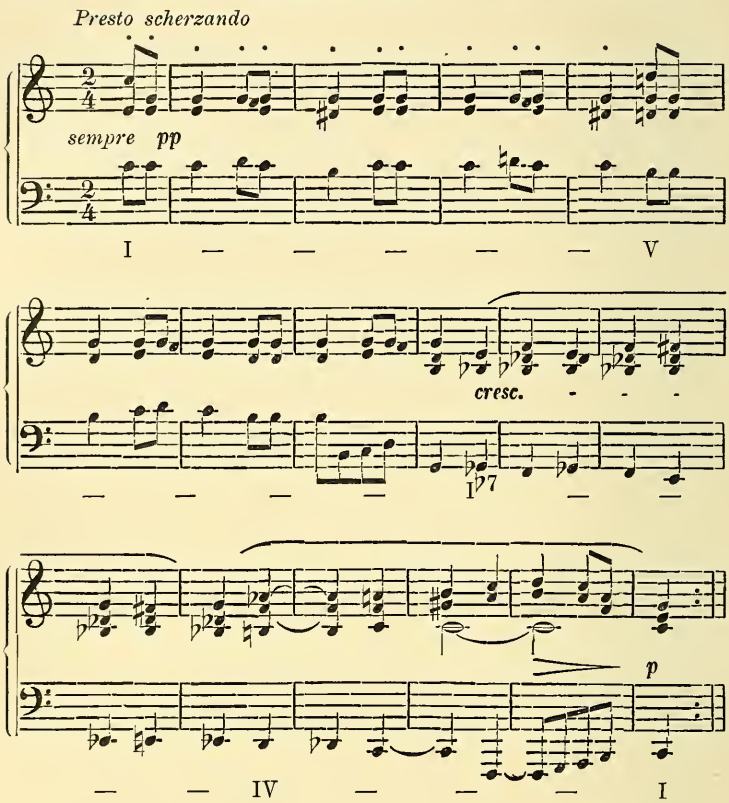


Hier haben wir einen Cantus firmus, demgegenüber zwei Stimmen kontrapunktierend auftreten. Jede dieser Stimmen, die eine in Halben, die andere in Vierteln, geht, zunächst für sich allein genommen, einen selbst nach dem strengsten Satz erlaubten Weg, trotzdem sie beide auch Dissonanzen bringen. Erscheinen doch diese im Durchgang als die zweite Halbe bezw. das dritte Viertel. Soweit also die Stimmen einzeln in Betracht kommen, muß das Resultat

der Stimmführung befriedigen. Anders aber gestaltet sich die Frage, sobald das Zusammentreffen aller drei Stimmen geprüft wird. Vom Standpunkt des strengen Satzes ist hierzu eine volle Übereinstimmung auf dem Aufstreich, d. i. bei dem zweiten Halben bezw. dritten Viertel erforderlich: es ist dies eben das nächstliegende und natürlichste Postulat des Dreistimmenproblems. Nun sehen wir aber, daß in unserem Beispiel darauf keine Rücksicht genommen wird, und weit mehr als dieser Übereinstimmung förderlich wäre, ausschließlich die einseitige Beziehung nur jeder einzelnen Stimme zum Cantus firmus betont wird. So waltet denn bei aller Korrektheit selbst nach dem strengen Satz in der Führung der einzelnen Kontrapunkte doch wieder auch eine völlige Beziehungslosigkeit der letzteren untereinander. Dieses Beispiel mag daher aus dem Rahmen des strengen Satzes hinausfallen und bereits in den freien Satz hineingehören. Denn dieser begnügt sich, indem er an Stelle des Cantus firmustones einen Grundton oder eine Stufe setzt, auch wieder nur mit der begründeten Beziehung jeder einzelnen Stimme zum Grundton oder zur Stufe, ohne sich um die dissonanten Beziehungen der Kontrapunkte untereinander zu kümmern. Die Klarheit geht dann keineswegs verloren, denn jede Stimme ist ja zunächst mindestens für sich zur Genüge erläutert und gestützt. Und mehr als das, die Selbständigkeiten der einzelnen Kontrapunkte führen auch noch dazu, daß sie, weit davon entfernt, die Einheit des ganzen Tonkomplexes zu trüben, diesen vielmehr zu einer höheren Art emporbilden. Denn gerade die Reibung, die durch die selbständige Stimmführung verursacht wird, und die psychische Arbeit der Überwindung dieser Reibung, lassen uns das erreichte Ziel der Einheit nur desto schöner erscheinen.

Wenn sich der Leser nun aus den Ausführungen im vorigen und gegenwärtigen Kapitel den Begriff der Stufe und des freien Satzes klar gemacht hat, dann wird es ihm nicht schwer fallen, die besonderen Schönheiten auch der folgenden Beispiele zu würdigen.

164] Beethoven, Diabellivariationen, Op. 120. Variation XV.

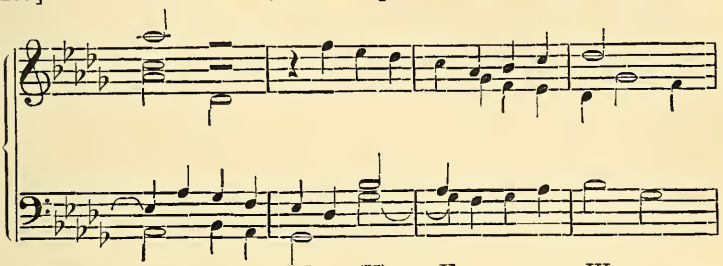


In den Takten 8—12 sehen wir, welche Klänge eine Stufe in freier Bewegung vor sich hin treiben kann, ohne daß man in die Lage käme, sie einzeln und selbständig zu deuten. Die Auffassung der eben zitierten ersten Stufe als einer solchen stützt sich übrigens auf den Tonikalisierungsprozeß, der im § 136 u. ff. zur Darstellung gelangt. Man bemerke aber außerdem, wie auch die melodische Linie, indem sie sich von E zu G, als gleichsam der Terz und Quint des C-Klanges bewegt, ihrerseits den Beweis für diese Auffassung erbringt.

Oder man sehe die Stimmführung in Takt 3 des nachstehenden Beispieles, besonders die Konfiguration beim

zweiten Viertel und erkläre sie von der Dominante As aus, der gegenüber alle drei Stimmen als gleichsam drei Kontrapunkte, unbeschadet des dissonanten Zusammenstoßes, regelmäßige Wege gehen.

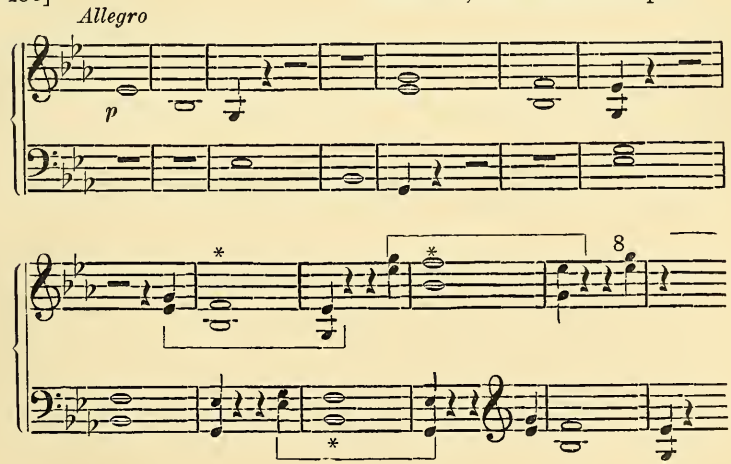
165] J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier, B-moll-Fuge.



u. s. w.

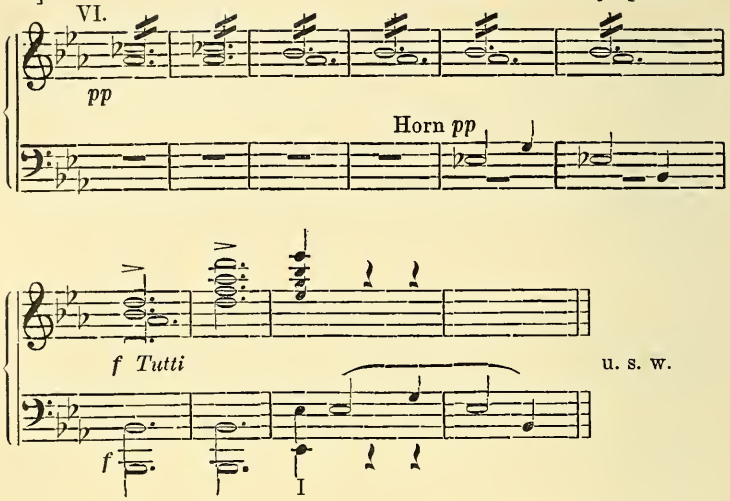
Aber mehr als das. Die Stufe vermag zuweilen zu poetischen, scheinbar jenseits aller Regel stehenden Visionen zu führen, wie wir sie z. B. in Beethovens Kl.-Sonate, Op. 81 a (les adieux) gegen das Ende des ersten Satzes oder in desselben Meisters III. Symphonie und zwar im ersten Satz unmittelbar vor der Reprise vernehmen.

166] Beethoven, Klaviersonate Op. 81.



u. s. w.

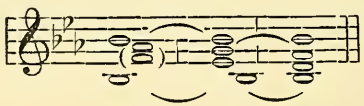
167] Beethoven, III. Symphonie.



Im ersten Falle trägt die Macht der Stufe jene Konstellation der so ausdrucksvollen „Wechselnote“, die in den Takten 9—12 unseres Beispiels mit Es und G, als den harmonischen Repräsentanten der ersten Stufe, zugleich erklingt.

Der zweite Fall läßt sich — rein technisch betrachtet — im Grunde auf die Kombination einer innerhalb der fünften Stufe liegen bleibenden Sept As mit einem Quartsextakkord (in Takt 5 und 6), wie er auch sonst bei der Dominante entweder im Durchgange oder mit dem Charakter eines frei einsetzenden Vorhaltes, wie folgende Figur zeigt:

168]



fast regelmäßig gebraucht wird, zurückführen.

Nur freilich wird in der Symphonie selbst diese technische Uridee fast ganz in der Empfindung zurückgedrängt und vergessen gemacht und zwar einerseits dadurch, daß sie in vergrößertem Maßstabe zur Ausführung gelangt, als anderseits auch dadurch, daß die in Wahrheit eben nur als durchgehende oder als Vorhalt aufzufassende Erscheinung

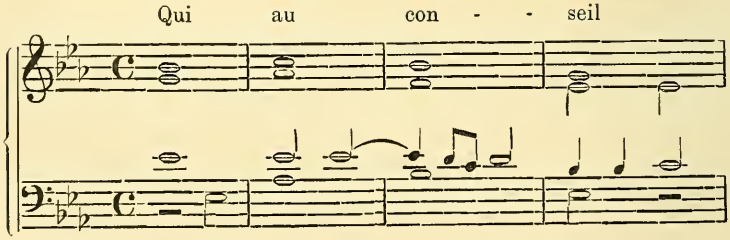
hier — aus dem Grunde einer unvergleichlich originell zum Ausdruck gebrachten, gleichsam poetischen Divination des Kommenden — durch das Hauptmotiv der Symphonie selbst auskomponiert erscheint. Indessen war die Vergrößerung des Maßstabes nur innerhalb der groß empfundenen Stufe möglich; mit anderen Worten, mit der Möglichkeit der Vergrößerung konnte das Moment des Poetischen ja überhaupt erst konzipiert und zum Ausdruck gebracht werden.

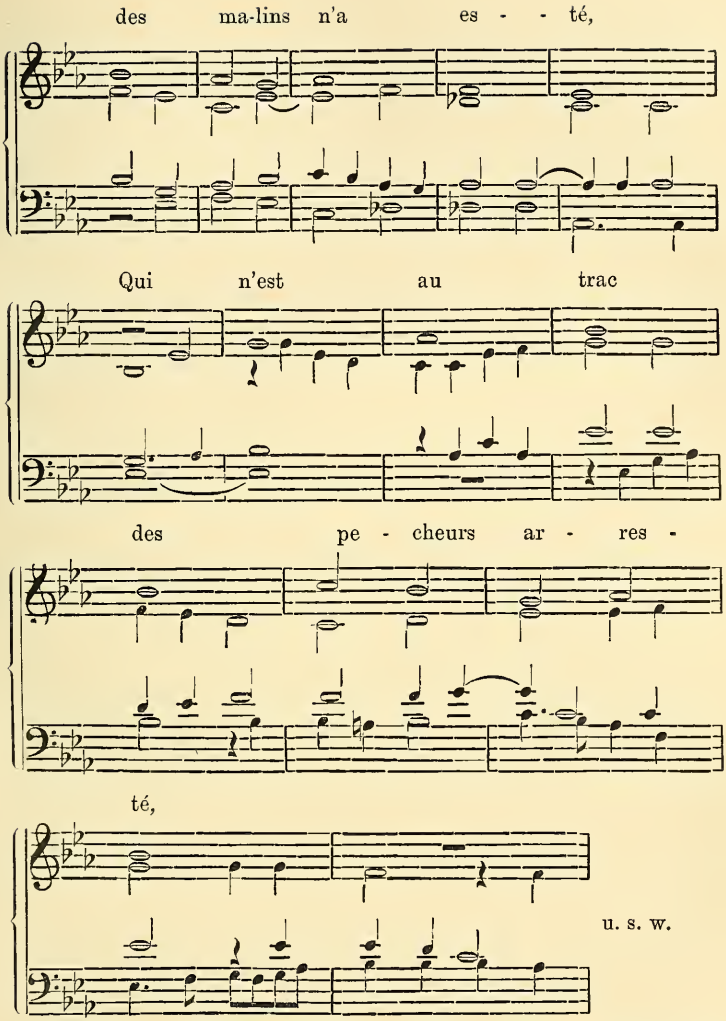
Anmerkung. Es wurde oben bereits demonstriert, wie die Stufe mit der größeren Masse des Inhaltes parallel läuft; ich kann daher behaupten, daß die Entwicklung der Stufe, historisch betrachtet, mit der Entwicklung des Inhaltes d. i. der Melodie in der horizontalen Richtung zusammenfällt. Dreht sich doch überhaupt das Problem der musikalischen Entwicklung in der Hauptsache bloß darum, auf welche formaltechnische Weise es möglich ist, eine größere Summe von Inhalt zu erzielen. Gleichviel wodurch dieses Problem im menschlichen Bewußtsein zuerst angeregt und auch für die Dauer rege gehalten wurde, ob dahinter bloß ein einfacher Spieltrieb steckt, oder ob sich darin vielmehr das natürliche Gesetz des Wachstums äußert, welches wir doch überall in den Schöpfungen der Natur wie des Menschen wahrnehmen können, in jedem Falle mußten die technischen Mittel zur Erweiterung des Inhalts erst Schritt um Schritt erdacht und erfunden werden.

Zu Beginn der Periode der Mehrstimmigkeit (etwa im IX. und X. Jahrhundert) mag der Stand dieses Problems ungefähr folgender gewesen sein. Die Länge der Melodie war, sofern sie eben Eigentum der Kirche gewesen, von vornherein unüberschreitbar, d. h. die Melodie zu verlängern, worauf es eigentlich ankam, war ausgeschlossen. Was die kirchlichen Jubilationen und die Volkslieder anbelangt, die hier noch in Frage kommen könnten, so ist, eben in Ermanglung von geeigneten Dokumenten, die sie uns näher würden gebracht haben, zu vermuten, daß sie eher zur Entwicklung des harmonischen Sinnes, wie z. B. zum melodischen Auskomponieren eines Dur- oder Molldreiklanges und auch zur Entdeckung des jonischen und äolischen Systems überhaupt (vgl. Anmerkung zu § 76), als zur Entwicklung der melodischen Länge selbst beigetragen haben werden. Erschien nun solchermaßen angesichts der Unüberschreitbarkeit der gegebenen Melodien das genannte Problem auf direktem Wege unlösbar, so wußte gleichwohl der menschliche Geist — dem Entwicklungstrieb folgend — auf indirektem Wege auch noch aus dieser Situation einen Weg nach vorwärts zu gewinnen. Man erfand die Mehrstimmigkeit, und indem man der Dimension der horizontalen Linie

als gleichsam der Breite die Dimension der vertikalen Richtung d. i. der Tiefe hinzufügte, gelang es, trotz der engen Schranken, dennoch einen neuen und weiten Spielraum für die gestaltende Phantasie zu erobern. Die Tiefe bildete nun den glücklich täuschenden Ersatz für die fehlende größere Länge. Welche Mühe man im besonderen mit dem Ausbau der Mehrstimmigkeit in den folgenden Jahrhunderten hatte, vom Organum über den Diskant und das faux bourdon bis zum wirklichen Kontrapunkt, das zu erzählen wäre hier überflüssig, da jede Musikgeschichte ausführlich darüber unterrichtet. Aber gerade diese Mühe und die erste Entdeckerfreude haben die Komponisten von damals die bedeutenden Opfer zunächst übersehen lassen, welche nunmehr die Melodie selbst der neuen Technik der Mehrstimmigkeit bringen mußte. Schon das Hauptprinzip des Kontrapunktes, jeden Ton des Gesanges auf einen vollständigen Dreiklang zu stellen oder ihn zum Gliede eines solchen zu machen, hat zu dem Übel geführt, daß der Melodieton durch die Dreiklangsbelastung gleichsam in die Tiefe gezogen wurde, wodurch leicht das Ohr daran gehindert wurde, der Melodie nach der horizontalen Richtung hin rasch zu folgen. Vergrößert noch wurde das Übel, als die Technik der Mehrstimmigkeit eine größere Lebendigkeit in den kontrapunktierenden Stimmen erlangte, denn durch die entstandene größere Tonreihe wurde jeder einzelne Melodieton nur desto mehr nach unten belastet. All das führte zu einer verhängnisvollen unfreiwilligen Retardation des Tempo in der Melodie, wodurch sie jener Verve und Flüssigkeit verlustig ging, die sie ja ohne Zweifel im Moment der Geburt aus der Begeisterung empfing; mit anderen Worten, das Ohr hatte, durch die übergroße nach abwärts ziehende Belastung verwirrt, ordentlich Mühe, die Summe aus den melodischen Gebilden zu ziehen. Abgesehen aber auch von diesem Übelstand, mußte sich die Melodie obendrein noch den Schaden eines schreienden Mißverhältnisses gefallen lassen, indem jederzeit das bescheidene harmonische Ergebnis der eigenen Linie in Widerspruch geriet zu dem übergroßen Aufwand an Klängen in der vertikalen Richtung. Das folgende Beispiel mag das Gesagte besser veranschaulichen:

169] J. P. Sweelinck, Psalm 1, Eerste Gedeelte.





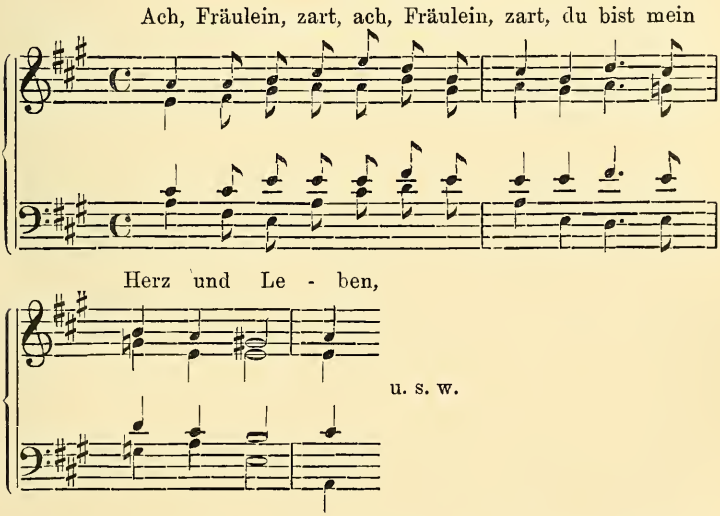
In den ersten neun Takten zieht die Melodie des Cantus (Sopran) den Weg des Durdreiklanges auf Es; ebenso in den nächsten neun Takten. Nebenbei bemerkt, kommt der Cantus bis zum Schluß in weiteren 39 Takten über diesen Dreiklang gar nicht hinaus. Ist es nun gewiß erfreulich zu sehen, daß die Melodie einen harmonischen Begriff bereits so sicher auszukomponieren versteht, so muß anderseits die Kargheit des Ergebnisses, nämlich der einzige Dreiklang, sehr auffallen. In welchem Mißverhältnis steht zu diesem übereinsamen

Durdreiklang nun aber erst die große Summe der verschiedenen Dreiklänge, die sich an die einzelnen Melodietöne heften! Daß diese Überzahl von Klängen die Melodie innerlich retardieren mußte, ist wohl für jedermann ohne weiteres ersichtlich. Doch noch wichtiger ist, zu beachten, wie stark die Harmonien gleichsam in einer Art Selbstzweck befangen sind, indem sie hinter dem Rücken der Melodie, die ja das Wichtigere ist, etwas behaupten, wovon diese nichts weiß. Womit erwidert denn z. B. die Melodie das in den Takten 7 und 8 von der vertikalen Richtung behauptete Des? Wie kann dieser Dreiklang Des, F, As überhaupt klar werden, wenn an ihm die Melodie nicht eben mit dem entscheidenden Intervalle teilnimmt? Und muß nicht weiter auch der Widerspruch auffallen, der darin besteht, daß auf der einen Seite der Cantus einen Dreiklang wohl auskomponiert, während auf der andern Seite der Kontrapunkt der vertikalen Richtung seine vielen Dreiklänge gar nicht auskomponiert, indem er sie vielmehr bloß auf dem Wege der Stimmführung bringt? Wie soll aber ein so unauskomponiert gebliebener Dreiklang Beweiskraft für den anderen Dreiklang erlangen, der doch wieder nicht auskomponiert ist? Und so fehlt denn auch der Aufeinanderfolge der Dreiklänge im selben Maße an Beweiskraft, als jedem einzelnen Dreiklang für sich selbst eine solche abgeht (vgl. § 85); mit andern Worten, das System der Harmonie als solcher, d. i. als eines selbständigen, neuen Elementes erscheint hier noch nicht durchgebildet, wenn auch so manche Folge ohne weiteres plausibel klingen mag, wie z. B. gleich die ersten vier Takte uns an die Folge der modernen Stufen: I—IV—V—I gemahnen und im großen und ganzen die Macht des Textes den Hörer über alle Unzulänglichkeiten fürs erste wohl hinwegtragen kann. Es bekümmert eben den Autor noch gar nicht, kompositorisch zu erweisen, wie sich z. B. die Harmonie Des, F, As in den Takten 7 und 8 sowohl zu den vorausgehenden, wie zu den nachfolgenden Harmonien zu stellen habe, da, wie gesagt, ihm die Harmonie bloß ein Ergebnis der Stimmführung, und noch nicht als etwas anderes zugleich erscheint. Es sind also die vielen, aus dem Grunde der einseitig gepflegten Stimmführung unbewiesenen Harmonien, die die Möglichkeit eines auf selbständiger harmonischer Basis aufgebauten Systems noch nicht aufkommen lassen. Nur so viel ist jedenfalls daraus bereits zu entnehmen, daß, sofern es auf die Lösung des oben gekennzeichneten Hauptproblems der Musik, nämlich auf die Erzielung eines immer größeren Inhaltes ankommt, gerade diese Technik unserer Kunst nicht zuträglich ist, sondern die umgekehrte, d. i. jene, welche die vertikale Harmonie auch in der horizontalen Linie melodisch erweist. Freilich ist als Voraussetzung dieses Geschäftes eben eine größere Summe von melodischem Inhalt nötig. Rhythmisch mannigfaltig gegliedert, diesen und jenen Dreiklang ausführend, vermag der

Inhalt seine beiden Richtungen klar zu erweisen und sie von jenem leidigen Mißverhältnis zu befreien, von welchem das angeführte Beispiel von Sweelinck betroffen ist. Wir haben übrigens an dem in § 29 angezogenen Beispielen von Beethoven und Brahms gesehen, daß die hier geschilderte Technik eines Überwiegens der vertikalen über die horizontale Richtung selbst dann noch wenig beweiskräftig ist, wenn sich mit ihr, so gut als es dort wegen des knappen Inhaltes überhaupt nur möglich ist, sogar das moderne Gefühl der Stufen und der Disposition des Ganzen verbindet, welches in dem Sweelinck'schen Beispiel, wie überhaupt in allen älteren Werken nicht anzutreffen ist. (Vgl. hierzu auch die Anmerkungen zu den Beispielen 95 und 102.) — Nebenbei bemerkt wurzelt gerade in dieser Technik die heute verbreitete Methode, den Kontrapunkt, d. i. den strengen Satz überhaupt, zu lehren. (Vgl. § 85.)

Ich setze ein anderes Beispiel:

170] Hans Leo Haßler, „Lustgarten" I.



Als Autor einer späteren Zeit (1601 ist das Datum des Werkes) weiß Haßler seine Melodie so zu führen, daß sie bereits den Ansprüchen eines modernen Systems vollauf entspricht. Wie deutlich ist der Tonikadreiklang auf A im ersten Takt auskomponiert; wie triftig die Zitierung der Unterquint D beim dritten Viertel des zweiten Taktes; wie folgerichtig des weiteren das melodische Fallen von eben der Unterquint D bis zum Ton Gis, welches, wieder nur horizontal betrachtet, den verminderten Dreiklang der VII. Stufe, also soviel wie die Dominante selbst (vgl. § 108) darstellt und den

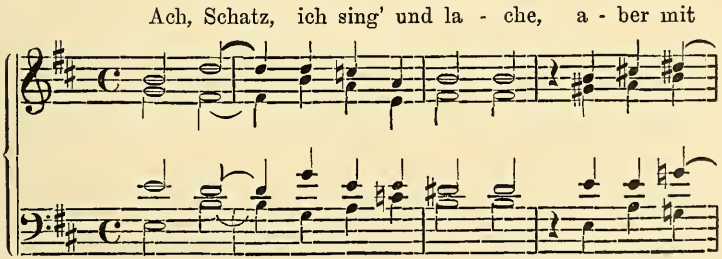
vorausgegangenen Harmonien I—IV mit Glück gegenüberstellt. Und nun — bei so viel Systemgemäßem und ganz Richtigem — finden wir nichtsdestoweniger noch plötzlich eine Harmonie auf G beim ersten Viertel des dritten Taktes, die in das A-dur-System, harmonisch betrachtet, keineswegs hineinpaßt, mindestens nicht in der Form, in der wir sie hier antreffen. Es ist zwar nicht zu leugnen, daß es wohl den Gesetzen der Stimmführung gerade so am besten entspricht, wie es eben Hassler gesetzt hat, insofern nämlich, als dadurch der fließende Gang in allen vier Stimmen überhaupt möglich, ferner der Tritonus im Basse: D-(E)-Gis, wie nicht minder der verminderte Dreiklang auf Gis (Gis, H, D) vermieden wurde, — denn kaum ist es anzunehmen, daß hier der Autor bei der Führung der Baßstimme gar an A mixolydisch (vgl. § 35) dachte — aber was bedeutet es der Harmonie, so muß man fragen, wenn das Interesse der Stimmführung befriedigt, dagegen ihr eigenes nicht befriedigt ist? Wenn also die Harmonie in diesem Falle als ein selbständiger und kraft der Selbständigkeit auch als ebenbürtiger Faktor zu ihrem Rechte hätte kommen sollen, so wäre es nur dadurch möglich gewesen, daß die Melodie sich bemüht hätte, auch den Dreiklang G H D eigens durch einen umfangreicheren Inhalt zu erweisen. Die eventuell befriedigende Wirkung auch der gegebenen Hasslerschen Satzweise ist aber noch lange nicht als ein beweiskräftiges Argument gegen die Notwendigkeit im allgemeinen zu betrachten, daß der harmonische Inhalt der horizontalen Linie in einem gesunden Verhältnis zum harmonischen Inhalt der vertikalen zu stehen habe, besonders wenn es, wie gesagt, gilt, den kleinen Rahmen eines Chorals, Chors etc. zu überschreiten, und die Assoziation des Wortes überhaupt entfällt. Es folgt daraus endlich und unumstößlich, daß das Prinzipale in der Musik, selbst noch nach Einfügung der vertikalen Richtung, doch immer die horizontale Linie, also die Melodie selbst, bleibt; daß ferner in diesem Sinne die vertikale Richtung (wie es übrigens zugleich auch der Chronologie der Geschichte entspricht), ein sekundäres ist; wie denn überhaupt der Geist des Harmonischen im letzten Grunde vielleicht nur dazu berufen ist, weite melodische Entwürfe planvoll entstehen zu machen und sie zugleich zu ordnen. — Endlich mag nicht unerwähnt bleiben, daß auch wir selbst heute, und zwar im selben Zusammenhange der Melodie das inkriminierte G würden setzen wollen, nur daß wir es gemäß unserem, eben bereits vom Geist der Harmonie abgeleiteten Chromatisierungsverfahren (vgl. § 136 ff.) jedenfalls vor dem dritten Viertel bringen würden, um dann die Unterquint D desto wirkungsvoller als gleichsam eine Tonika erscheinen zu lassen.

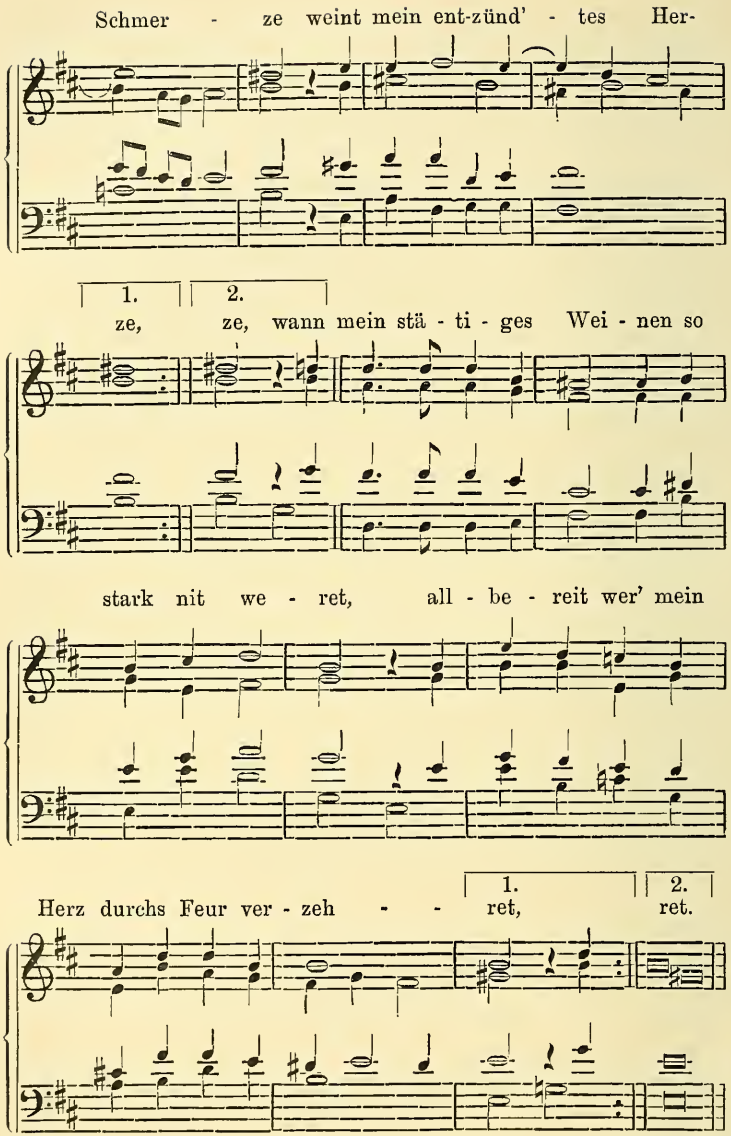
Am Ende der Vokalperiode mag das Resultat der Entwicklung also ein folgendes gewesen sein:

Die horizontale und vertikale Richtung sind in einem Kampf

begriffen. Unter allen Umständen herrscht ein Mißverhältnis zwischen der Quantität der Harmonien nach beiden Richtungen hin: ein Zuviel in der vertikalen, ein Zuwenig in der horizontalen. Gar oft genug tritt auch ein Widerspruch zwischen beiden Richtungen hervor, der darin seine Ursache findet, daß der Geist der Stimmführung, noch weit davon entfernt, mit dem der Harmonie im Einverständnis zu sein, vielmehr zu absolut die latenten Gesetze der Harmonie tyrannisiert. Diese letzteren aber weisen für sich allein betrachtet, d. h. auf ihrem eigenen Gebiete eine Irrationalität auf, vielfach ähnlich der, wie sie in den ersten Jahrhunderten in der Melodie selbst (vgl. Anmerkung zu § 76) waltete. Es ist klar, daß eine solche Irrationalität der Harmonie auch schon ganz aus Eigenem zur Lösung drängen muß. Der Einfluß der Harmonien dringt indessen gleichzeitig immer tiefer, immer sicherer in die Melodie selbst ein, und eben unter dem Drucke dieser Gleichgewichtsbestrebung wird es nunmehr unhaltbar, die alten, bloß der horizontalen Richtung geltenden Systeme als solche fortbestehen zu lassen (vgl. § 30), so daß ihre Desavouierung eine unvermeidliche Sache wird. Nach wie vor aber steht das uralte Problem der Melodieerweiterung leider noch fast auf demselben Fleck, ohne freilich seine treibende Kraft noch irgendwie eingebüßt zu haben. Man hilft sich, um Werke länger zu bauen, vielfach damit, die Melodie mehrere Male hintereinander einfach zu wiederholen. Auch bedient man sich zuweilen, was alles aus der Musikgeschichte bekannt ist, des Ausreckens der Melodie, das zwar der kontrapunktischen Technik hilfreich entgegenkommt, desto öfter aber zu dem Übel führt, daß die Melodie fast gar nicht wiedererkannt werden kann. Nur in ganz günstigen Fällen (vgl. § 29) entstehen — allerdings nur innerhalb knapper Rahmen — fast ganz tadellose Gebilde, wie z. B. folgendes Liedchen von Haßler, demselben Opus, wie das vorige Beispiel entnommen, eines ist:

171] Hans Leo Haßler, „Lustgarten" (1601) V.





Welch schönes E-moll! Nun fällt es doppelt auf, daß Haßler selbst — unbegreiflich warum — das Stückchen gar für ein E dorisch (siehe die zwei Kreuze) hält! Der Sopran hebt die Melodie mit der Quint der Tonart H an, also in der Form der melodischen Inversion

(vgl. § 16). Die ersten drei Takte prägen E-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ sicher aus, und der Harmoniengang, wenn auch hier bloß Produkt der Stimmführung, kommt doch einem Halbschluß IV—V (vgl. § 120) ganz nahe. In den folgenden drei Takten stellt der Geist der Mischung (mit E-dur) den so ausdrucksvollen Gang der Melodie: H, Cis, Dis und E bei, während zugleich das beim Sopran im fünften Takte erreichte H die gemäß der Inversion geforderte Entgegnung der Tonika auf die im Takt 1 beginnende Dominante bildet. Wie schön disponiert! Bis zum Schluß des ersten Teiles nun folgt eine Modulation nach der Tonart der Oberquint (H-moll), die auch in der Melodie selbst ganz deutlich zu Tage tritt: man beachte den Gang von Fis abwärts. Der H-dur-Dreiklang, der den Teil beschließt, dient der Wiederholung zuliebe in einem auch als Dominante der Haupttonart. Deutlich hält Haßler an der neuen Tonart noch zu Beginn des zweiten Teiles fest, was wieder am besten aus der Melodie in den Takten 10 und 11 zu ersehen ist. Ebenso gehören zur H-moll-Tonart — mindestens der Melodie nach — sogar noch die beiden folgenden Takte 12 und 13; und erst mit dem Molldreiklange auf E in den Takten 13 und 14 kehrt die Haupttonart wieder zurück, wobei besonders der melodische Gang A D im Takt 15 das Äolische illustriert. Takt 15 und 16 bringen endlich die Kadenz, die mit der Durtonika schließt.

Was indessen für den heutigen Standpunkt noch immer etwa inkommod und unbewiesen gelten mag, sind: die harte Stimmführung in den Mittelstimmen des Taktes 5 (eben eine unausbleibliche Folge der damaligen Konsonanzentechnik) und die Harmonien in den Takten 12—13 und 15, die in einseitiger Weise wieder mehr aus dem Geiste der Stimmführung, als dem der Tonart erflossen zu sein scheinen, und daher, eben wegen ihres harmonisch-mehrdeutigen Charakters, der Melodie nicht so stark zu Hilfe kommen, als es möglich und wünschenswert wäre. Auch hier also, bei so viel Vollendung, noch eine kleine Tücke der kontrapunktischen Technik von ehemals!

Aber gerade die Übelstände dieser Technik mögen am lautesten nach Abhilfe verlangt haben, so sehr sie sonst im allgemeinen für die bescheidenen Zwecke eines kleinen Liedgesanges ihren eigenen Wert haben konnte. Das Harmonische, nun einmal ins Leben des Kunstwerkes getreten, und weil durch die Stimmführung, wie es übrigens ja gar nicht anders sein konnte, zunächst erst in einem irrationalen Zustand aufgezeigt, will und muß gleichsam zur Erkenntnis seiner selbst gelangen und sich zu einer eigenen Rationalität durchringen. Hat sich aber als Ursache der Irrationalität eben das Zuviel an vertikalen Harmonien gegenüber dem Weniger der horizontalen erwiesen, so drängt es nun naturgemäß den künstlerischen Geist zu einer Ausgleichung beider Quantitäten; oder was dasselbe,

man bestrebt sich, mehr Inhalt in der horizontalen Richtung zu erzeugen.

Wir sehen also deutlich bereits den Weg, den der Künstler beschreiten muß, ohne daß er auch nur ahnen kann, daß er gleichzeitig auch der Lösung des doch vom Anbeginn auf ihn lauernden Problems der Inhaltserweiterung immer näher kommt.

Es mußte also vor allem der Überfluß der vertikalen Richtung vernichtet werden und statt dessen zur Abwechslung wieder einmal der horizontalen Linie, die ja auch die ursprüngliche war, ein neuer Vorsprung gegeben werden. Die Melodie mußte entfaltet und immer reicher werden; sie sollte eben ein frischeres, von keinerlei vertikaler Überbelastung mehr gehemmtes Tempo gewinnen, ja förmlich laufen lernen. Das alles geschah nun in der Monodie der Italiener (am Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts). Das Prinzip derselben ist Erzeugung von viel horizontalem Inhalt und Einschränkung der vertikalen Tendenzen, die technisch durch eine Reform des grundlegenden Basses ermöglicht wird. Es lernt die einzelne Harmonie einen eben von ihr selbst diktierten weiten melodischen Wurf für die ganze Dauer seines Verlaufes stützen und tragen: man denke nur an den rezitatorischen Gesang eines Giulio Caccini (1550—1618) und Jacopo Peri (1561 bis 1633) und speziell an die Worte Caccinis in der Vorrede zu seinem Werk:

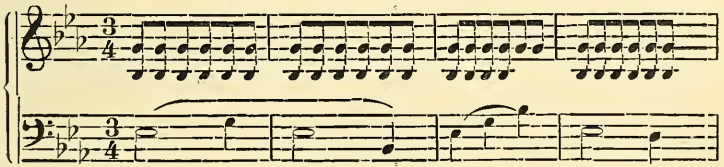
> „ . . . kam mir der Gedanke, eine Art Gesang, gewissermaßen einer harmonischen Rede gleich, aufzuführen, wobei ich eine gewisse edle Verachtung des Gesangs an den Tag legte, hin und wieder einige Dissonanzen berührte, den Baß aber ruhen ließ, ausgenommen da, wo ich dem, gemeinen Gebrauche zufolge, seiner mit den Tönen der durch Instrumente ausgeführten Mittelstimme mich bedienen wollte, irgend einen Affekt auszudrücken, wozu sie allein brauchbar sind."

Oder die Baßstimme emanzipiert sich, wie es bei dem Ludovico Viadana zugeschriebenen Basso continno oder generale der Fall ist, von der bisher beobachteten steifen Technik allzustrenger Abhängigkeit vom Melodietone einerseits, wie anderseits auch zugleich von einer fast durchgehends bloß auf das Dreiklangsprinzip gestellten Stimmführung, so daß sie eine Freiheit gewinnt, durch die sie sich fast zum Range einer selbständigen und der Melodie selbst gleichsam koordinierten Linie erhebt. Auch der Baß wird also melodisch, und in seinem Entwurf durch das harmonische Prinzip ebenso beeinflußt, wie die Melodie: auch er komponiert harmonische Begriffe aus, d. h. er wird nebst den übrigen Stimmen zum Gliede eines aufgerollten harmonischen Begriffes.

So führen denn alle Wege von der früheren strengen kontrapunktischen Technik weg dem neuen Ziele, einen breiteren Inhalt

zu erzeugen, entgegen. Der Geist des Dreiklangs hält eine längere Tonreihe zusammen; seine eigene Einheit erhebt auch diese trotz ihrer Länge zu einer leicht faßlichen Einheit; es darf nur schrankenlos immer neues Gedankenmaterial gehäuft werden, da allezeit die Harmonien auch die horizontale Linie in kleinere Einheiten gliedert und dadurch jede Gefahr eines Chaos beseitigt. Als besonders ergiebige Quelle der Inhaltsbeschaffung dient die Wiederholung, die allerdings schon auf das in der kontrapunktischen Technik eroberte Prinzip der Imitationen und des Kanons zurückgeführt werden muß. Nun entsteht — auf wesentlich erhöhterer Grundlage — aus der Wiederholung das Motiv und so bleibt nur die eine Aufgabe übrig, auch die Harmonien, die so glücklich den motivischen Inhalt sammeln und gliedern, in eine vernünftige Beziehung untereinander zu bringen und auf eine rationelle gemeinsame Grundlage zu stellen. Als solche erweist die Praxis, die Natur selbst vorahnend, das Prinzip der quintalen Ordnung, der sich auch dasjenige der Terzen und Sekunden anschließt. So sind denn die geheimnisvoll ordnenden Mächte der Stufen entstanden, die bis auf den heutigen Tag eine vernünftige Erzeugung und Gliederung eines großen Inhaltes möglich machen. Welcher Abstand vom ersten Es-dur-Dreiklang in Sweelincks Beispiel bis z. B. zu dem aus ebendemselben Dreiklang gewonnenen Motiv der Eroika von Beethoven:

172] Beethoven, Symphonie Nr. 3.



§ 89

Pflicht zur Stufe in der Komposition

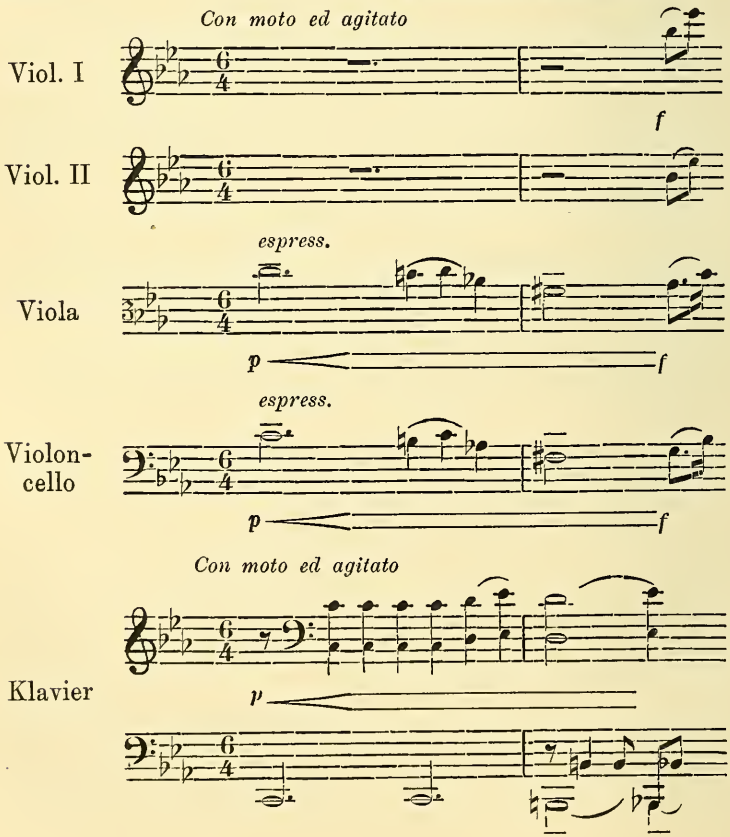
Nebenbei bemerkt, resultiert aus der Bedeutung der Stufen für den Künstler die Verpflichtung, ihre Gänge desto schärfer herauszuarbeiten, je größeren Dispens für seine Stimmführung er sich bei ihnen zu erbitten gleichsam anschickt, eine Pflicht, die heutzutage leider oft vernachlässigt wird. Gegen die Stimmführung in so manchem modernen Werke wäre an sich gewiß nichts einzuwenden und darauf braucht wahrhaftig der moderne Autor nicht stolz zu sein, aber wenn man sich schon in diesen stürmischen Ozean hinauswagt, wäre es ratsam, doch auch für Leuchttürme

und Scheinwerfer zu sorgen. Nüchtern aber künstlerisch gesprochen: es fehlt am Stufengang[1]), sei es nun, daß er

[1]) Als abschreckendes Beispiel setze ich hier den Anfang des Quintetts Op. 64 von einem modernen Autor.

Dieser Anfang ist nun weitaus das Plastischeste des ersten Satzes — was folgt, ist um viele, viele Grade wirrer. Ich frage aber: hören wir wirklich C-moll oder ist es nicht vielmehr ein Es-dur? Was bedeuten insbesondere die Takte 6—8 an sich, und im Zusammenhang des Ganzen? Nicht etwa, daß der Gang der Harmonien schwer zu erkennen wäre (hier ist er — allerdings vom Standpunkt des Es-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ betrachtet — etwa folgender: $I^{\flat 3}$, ♭II [phryg.], —IV und endlich $II^{\sharp 3}$

173] Max Reger, Quintett Op. 64.

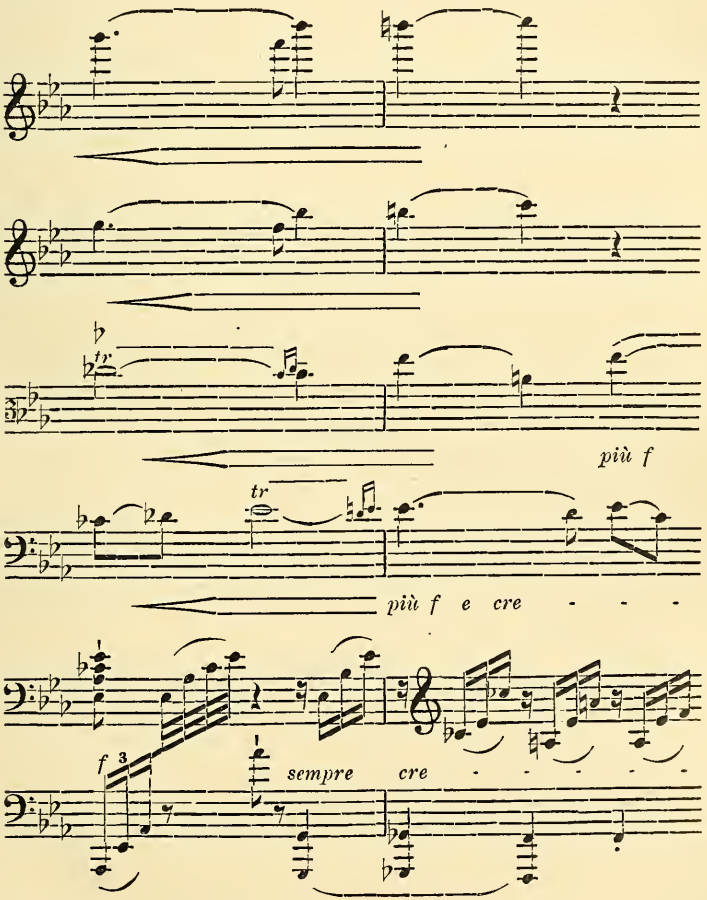


überhaupt ganz fehlt, oder daß die vorhandenen Stufen zu weit, zu überspannt sind, um noch mit Sicherheit die komplizierte Stimmführung zu tragen und zu decken.

Noch immer will mir als das Muster einer bei aller Kühnheit in der Stimmführung doch großzügig und sicher

---

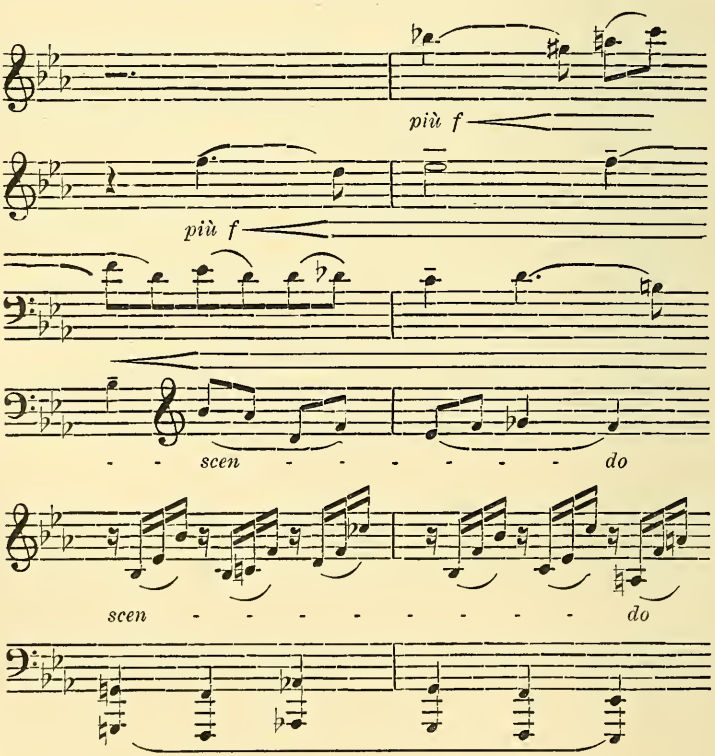
als wollte es zur Dominante gehen —), es fragt sich nur: was will dieser Gang der Stufen sagen, — woher kommt er, wohin zielt er? In welchem Sinne wollen diese Stufen gerade der angeblichen Haupttonart C-moll dienen, und wie soll sich das angezogene Es-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ zu C-moll endlich stellen?



(selbst in den Fugen) auf Stufen fundierten Kompositionsweise diejenige von Johann Sebastian Bach erscheinen. Welcher Plan, welche Übersicht und welche Ausdauer in seinen Werken! Stelle ich daneben auch den größten der Modernen, R. Wagner, so sind zwar auch bei ihm Stufe und Stimmführung mit schönstem Instinkt gebracht, aber wie kurz währt diese Herrlichkeit! In den meisten Fällen sind es leider nur wenige Takte, die ein kleines Ganzes bilden. Wo er aber einen größeren Inhalt zu produzieren

---

Wo ist der Ausgang dieser Probleme? Nirgends. Keine Stelle im Werk gibt Auskunft über die Haupttonart, mit Mühe bezieht sich ein Folgendes auf das Vorausgegangene, und wenn sich gelegentlich eine solche Beziehung einstellt, so ist sie zu dürftig, zu trivial und zu kurz. Kein Plan in den Tonarten, kein Plan in den Scheintonarten — alles bloß eine einzige große, irrational durchgehende Masse.



sich anschickt, da stellt sich eine gewisse Indisposition in Bezug auf die Stufen selbst bei diesem Meister ein!

---

3. Kapitel

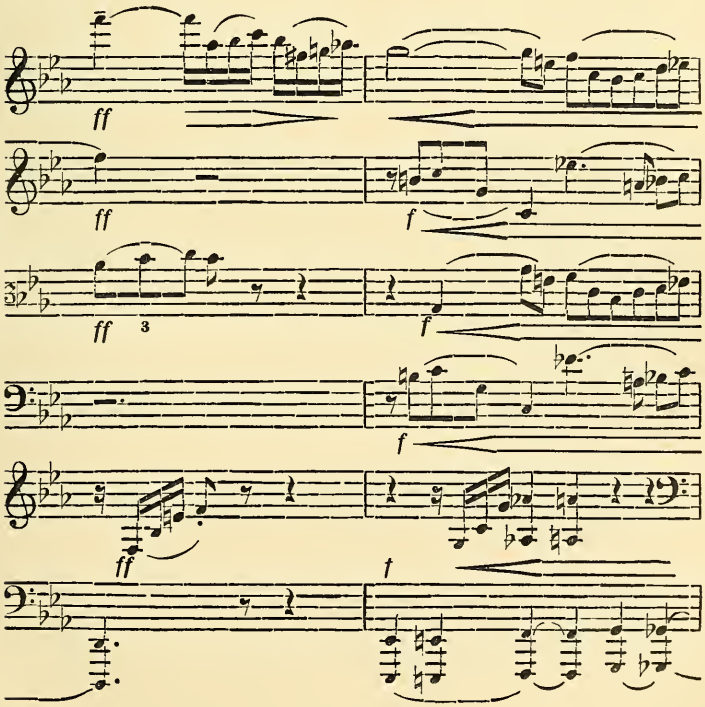
Kritik der bisherigen Lehrmethode mit Rücksicht auf unsere Lehre von der Stufe

§ 90

Vermengung und Verwirrung der Harmonie- und Kontrapunktslehre durch Mißverstand der Stufe herbeigeführt

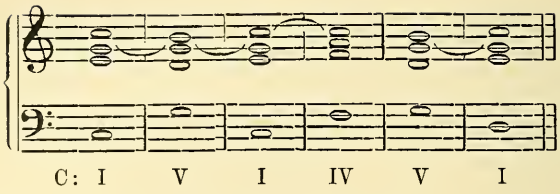
Nun ist aber auch notwendig, auf obiger Grundlage eine Kritik der bisherigen Lehrmethode zu geben.

Ich setze hier das Beispiel Nr. 24 aus Richters Lehrbuch der Harmonie (23. Aufl. Leipzig 1902, S. 20):



Und einen solchen von allen Instinkten zur Musik verlassenen Autor schickt man sich an, in deutschen Landen ernsthaft als einen „Meister der Tonkunst“ zu feiern, — wenige Jahre nach dem Tode

174]

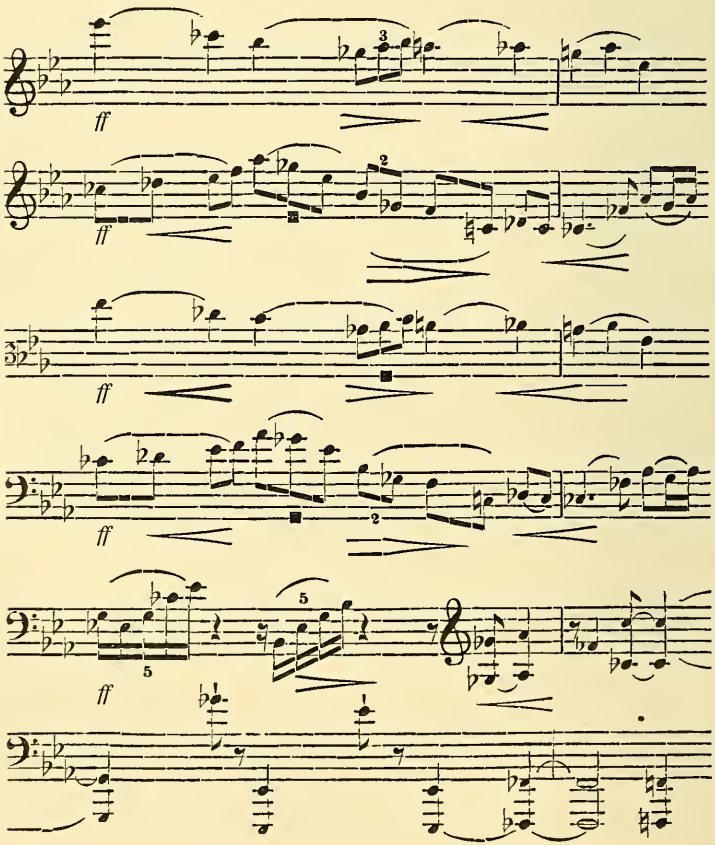


und frage nun, was soll das vorstellen?

Am ehesten müßte man sich dazu neigen, dieses Beispiel für ein kleines vierstimmiges Sätzchen im strengen

---

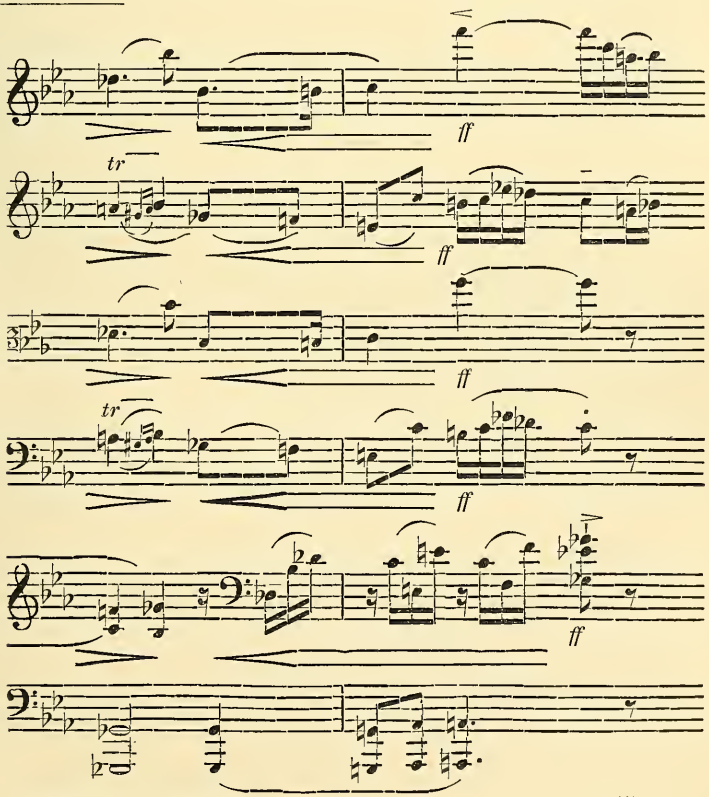
eines Brahms, — o, welche Indolenz des deutschen Publikums, welche Feigheit der Schriftsteller und der musikalischen Machthaber!



Satz anzusehen, wobei dann aber der Baß gar vielleicht als Cantus firmus gedacht werden müßte.

Gegen diese Annahme aber würde eben der Gang des Basses selbst sprechen, da ein Cantus firmus von solcher Unausgeglichenheit der melodischen Linie eigentlich nicht gut denkbar ist.

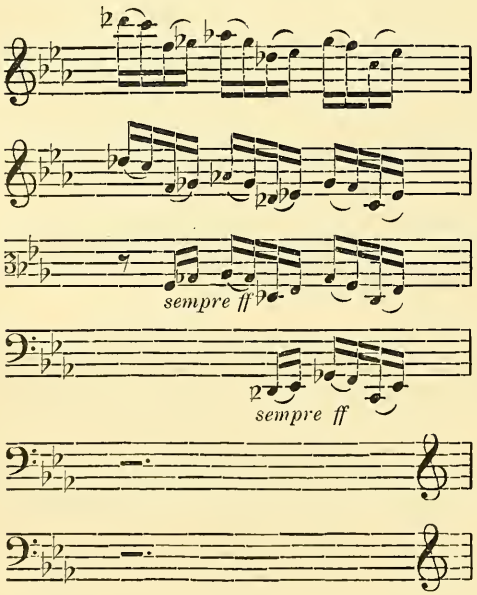
Nun so kommen wir zu dem Resultat, daß der Autor hier keinen vierstimmigen strengen, sondern nur einen freien Satz gemeint haben könne. Dafür würde auch der Umstand sprechen, daß der Autor selbst unter die Bässe Stufenzahlen notiert, woraus man zu schließen berechtigt ist, daß er die Baßnoten hier eben nur als Symbole der Stufen, keineswegs aber als Cantus firmus aufgefaßt haben will;



wie nicht minder endlich die Tatsache, daß die Folge der Stufen wirklich eine rationelle ist, ganz in dem Sinne, wie wir sie schon in § 14 und 16 als der Natur entsprechend gefunden haben.

Stellen nun so die Baßnoten, und zwar nach eigener Absicht des Autors, die geistigen Potenzen der Stufen vor, was sollen dann aber die drei höheren Stimmen über ihnen bedeuten? Was kann insbesondere der Autor damit bezwecken, wenn er lehrt, daß die Stimmen hier nur so und nicht anders geführt werden dürfen? Will er etwa in der Stimmführung unterweisen? Warum tut er es dann in der Harmonielehre, die sich doch nur mit der Psychologie der abstrakten Stufen zu befassen hat? Warum wartet er nicht lieber damit bis zum Kontrapunkt, wo doch die Stimmführung — wohlgemerkt, natürlich ohne Stufen, wie es ja gar nicht anders möglich — ex offo gelehrt wird?

Wenn also obiges Exempel weder rein ist in Bezug auf die Stufen — da für diese, wie bereits hervorgehoben, die übrigen drei Stimmen überflüssig sind —, noch aber auch



anderseits rein in Bezug auf die Stimmführung — da diese wieder einen Cantus firmus als Baß voraussetzen würde —, ist es dann nicht eigentlich eine Contradictio in adjecto, ein logisches Unding, das weder in der Harmonie- noch in der Kontrapunktslehre Platz haben kann?

Nun denke man sich das ganze Buch auf solchen Nonsens gestellt, von derartigen Aufgaben geradezu wimmelnd! Der Schüler kann sich nichts Rechtes dabei vorstellen, und mit Grund. Was er so gerne sehen möchte, die Bestätigung des theoretisch Vorgetragenen durch Beispiele aus den Werken großer Meister, danach sucht er vergeblich. Es ist ja unbegreiflich und dennoch so traurig wahr, daß in den Lehrbüchern der Harmonie von einem wirklichen Kunstwerk nie die Rede ist. Ich glaube, daß in anderen Disziplinen derartige Bucherscheinungen undenkbar wären! Sie würden wegen Mangel an Beweiskraft einfach zurückgewiesen werden. Ist es an sich schon genug komisch, wenn der Theoretiker ein Exempel statuiert, das überhaupt in Wirklichkeit, da es weder der Harmonielehre noch dem Kontrapunkt dient, nicht einmal als solches gelten kann, so ist es noch befremdender, wenn er sich dabei noch einbildet, hiermit zugleich gar auch ein Kunstbeispiel gegeben zu haben, welches ihn, wie er eben glaubt, der Pflicht enthebt, ein lebendiges Zitat vorzuführen!

Und zugegeben übrigens, was gar nicht bezweifelt werden darf, daß man die Folge der Bässe aus dem obigen Exempel wohl mit vielen Stellen aus Kunstwerken belegen kann, wie stellen sich dann aber zu ihnen jene fatalen Oberstimmen? Wo sind denn diese in Kunstwerken enthalten?

So ist es denn auch kein Zufall, sondern einfach eine natürliche Folge des so widerspruchsvoll in sich gefaßten Exempels, daß der Autor zu dem mit Kontrapunkts-, (d. i. Stimmführungsregeln) durchsetzten Harmonie-, (d. i. Stufen-) beispiel kein passendes Zitat aus einem Meisterwerk finden kann. Wenn nun aber solche Unklarheit im Lehrer selbst ist, wie sollte da dem armen, wißbegierigen Jünger das Licht der Wahrheit aufgehen!

Mir liegt eine Animosität gerade gegen Richter vollkommen ferne. Da ich aber genötigt war, darzustellen, wie die Stufe kraft transzendenter Macht die Harmonielehre vom Kontrapunkt scheidet, so war es nicht zu umgehen, aus den in dieser Beziehung sich übrigens bei allen Autoren gleichbleibenden Lehrbüchern ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, um daran ausführlich demonstrieren zu können, wohin es denn führe, wenn die beiden Disziplinen aus Mangel an künstlerischer (ich sage nicht theoretischer) Einsicht vermengt werden. Ist ja doch der Autor des ominösen Beispiels zur Genüge durch die allgemein herrschende Tradition entlastet, deren Macht so unwiderstehlich scheint, daß selbst Künstler wie Tschaikowsky und Rimsky-Korsakow in ihren Lehrbüchern der Harmonie demselben Irrtum verfielen, gewiß ohne sich dabei etwas gedacht zu haben.

§ 91

Pädagogische Mißerfolge in unserer Zeit als Konsequenzen dieser Verwirrung

Und das sind eben jene berühmten Kapitel von den sogenannten Dreiklangs- und Vierklangsverbindungen, mit denen der Kunstjünger in Konservatorien und sonstigen Schulen durch ein bis zwei Jahre malträtiert wird!

Wenn der Lehrer es nicht fertig bringt, zu erklären, was er selbst vorträgt, so z. B. worin der Unterschied zwischen dem strengen und freien Satz bestehe, welcher ursprüngliche und unverlierbare Sinn dieser oder jener Stimmführungsregel im strengen Satz eigen sei, und wie sich die Prolongation derselben im freien Satz ausnehme, u. s. w. und wenn er endlich auch die bestätigenden Kunstwerke zu zeigen versäumt[1]), so ist der Schüler — doch meist im Gefühl einer

[1]) Mein Lehrer, ein sehr berühmt gewordener Symphoniker, pflegte in solcher Lage sich oft zu äußern: „Segn's, meini Herrn, dos ist die Regl, i schreib' natirli net a so.“ — Welch wunderliches Gewirr von Widersprüchen! Man glaubt an Regeln, die man lieber verlachen sollte; und man verspottet sie wieder anderseits, statt wohl eher den eigenen Glauben an sie lächerlich zu finden! Und wo es den Regeln an jeglichem vernünftigem Sinn mangelt, weshalb sie einfach als nichtexistent anzusehen wären, und wo eben aus diesem Grunde von einer

glücklichen Jugend — sorglos genug, um das alles vorerst gar nicht so recht zu entbehren; er bescheidet sich damit, einfach nicht zu wissen, was die vorgetragene Lehre bedeute, hofft aber im stillen, der Kunst sicher noch einmal in der Theorie wo zu begegnen. Vergebliche Hoffnung! Der Lehrer wird mit der Harmonie fertig, auch mit dem Kontrapunkt fertig — in seiner Art fertig —, nur ist der erste Schritt in die Kunst noch nicht getan. Ach, man glaubt es nicht, welche Hekatomben von jungen Leuten, voll Talent und Eifer, jenem Gemisch von Harmonie und Kontrapunkt zum Opfer gefallen sind! Ich meine nicht bloß diejenigen Berufsmusiker, die — ob Oboe blasend oder Geige streichend, ob singend oder Klavier spielend, dirigiert oder selbst dirigierend — endlich jenseits aller Theorie sich gestellt haben (ich bin der Letzte, der es ihnen unter den gegebenen Umständen verdenken wollte!); mehr noch liegen mir am Herzen jene vielen braven, wirklich sehr braven Kunstliebhaber, die aus reiner Begeisterung für die Kunst ihre oft kärglichen Mußestunden opfern möchten, um nur Einblick in das innere Getriebe der Komposition zu gewinnen, die aber mit den Zeichen bitterster — weil nie mehr zu heilender — Enttäuschung nach kurzer Zeit Buch oder Lehrer verabschieden. Berufen, kraft der günstigen sozialen Stellung, ihrer spezifisch musikalischen Begabung und eines auch in der Kunst nicht zu unterschätzenden Intellektes, das beste Medium der künstlerischen Leistungen zu werden, macht sie jene Enttäuschung bisweilen so verstimmt und desorientiert, daß sie nicht selten der Kunst und dem Künstler sich versagen, wo sie unter anderen Umständen ihrem Ideal doch sicher mit Freude entgegengekommen wären.

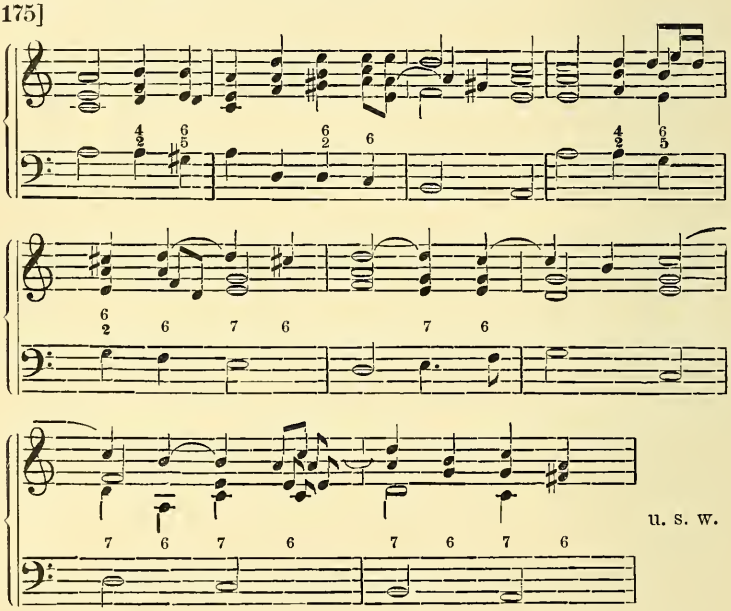
Beziehung, geschweige einem Gegensatz der angeblichen Regeln zur Kunst doch nimmer die Rede sein kann, wie drollig ist es da zu sehen, wenn der eine und der andere die Pose eines Helden annimmt, der angeblich über Regeln hinwegschreitet! Gibt es wohl ein possierlicheres Heldentum, das gegenstandsloser wäre? Wenn sie doch alle lieber wüßten, wie tief, auch was sie am kühnsten schreiben, dennoch in Regeln, aber freilich in andern, steckt!

§ 92

Berechtigung der Lehre von Akkordverbindungen in der Generalbaßepoche

Um noch deutlicher den gerügten Fehler der gegenwärtigen Unterrichtsmethode zu erläutern, gestatte man mir auf die längst vergangene Epoche der Generalbaßzeit zurückzugreifen und an einem Beispiel zu zeigen, wie nicht nur berechtigt, sondern sogar notwendig die Lehre von der Akkordverbindung damals sein mußte. Ich entnehme dasselbe dem von Philipp Spitta in dessen Bach-Biographie im Anhang vollinhaltlich abgedruckten Generalbaßbüchlein Sebastian Bachs Bd. II, S. 928, Exempel 6.

175]



Was sehen wir hier an diesem Beispiel? Einen mannigfaltig rhythmisierten Baß, dessen Gang wohl bereits der einer leibhaftigen Komposition sein könnte, also mehr als bloß gedachte Stufen wie am angeführten Richters. Über den Baßnoten stehen Ziffern, welche die Intervalle bedeuten. Und was ist der Sinn der oberen Stimmen? Diese sind Verbindungen teils nach strenger kontrapunktischer, teils nach freier Art; alles in allem also sehen wir hier in Baß und

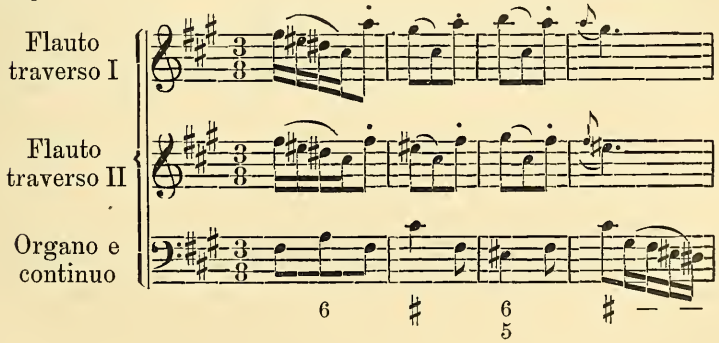
Stimmführung das Bild eines freien Satzes, das Bild eines Stückes, das schon an der Schwelle der Wirklichkeit steht. Was noch zur vollen Wirklichkeit eines Kunstwerkes fehlt, ist nur eine lebenswarme vokale oder instrumentale Melodie, denn daß der Sopran des Bachschen Exempels eine solche noch nicht sei, brauche ich doch wohl nicht erst näher zu erörtern.

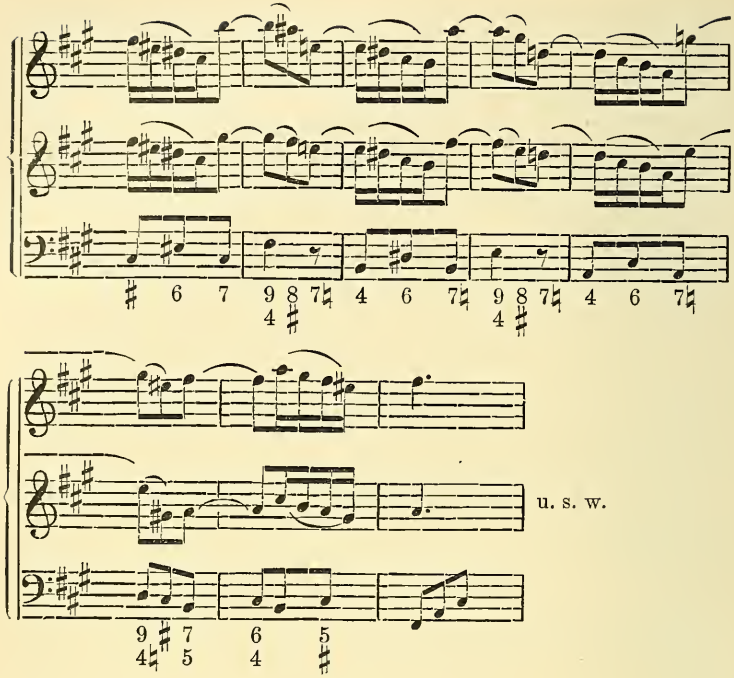
Wenn nun so aber Bach hier durch die ganze Haltung, namentlich des Basses, die Freiheit eines wirklichen Tonstückes vorspiegelt, und nur im Sopran es inzwischen noch an einer Melodie mangeln läßt, wie wir sie in einem wirklichen Tonstück zu hören gewohnt sind, so liegt darin indessen noch immer kein Widerspruch, sofern man sich den wahren Zweck der Oberstimmen vergegenwärtigt, der darin besteht, daß sie bloß sogenannte Füllstimmen sind. Denn als Füllstimmen, — aber eben nur als solche —, haben die Oberstimmen immerhin so viel Wirklichkeit, daß sie dem Baß hierin nicht nachstehen.

Somit ist das ganze Bachsche Beispiel sehr wohl als kompositionelle Möglichkeit zu denken: wie unzählig viele Melodien gibt es, für welche obiger Baß samt Füllstimmen als passende Begleitung dienen könnte!

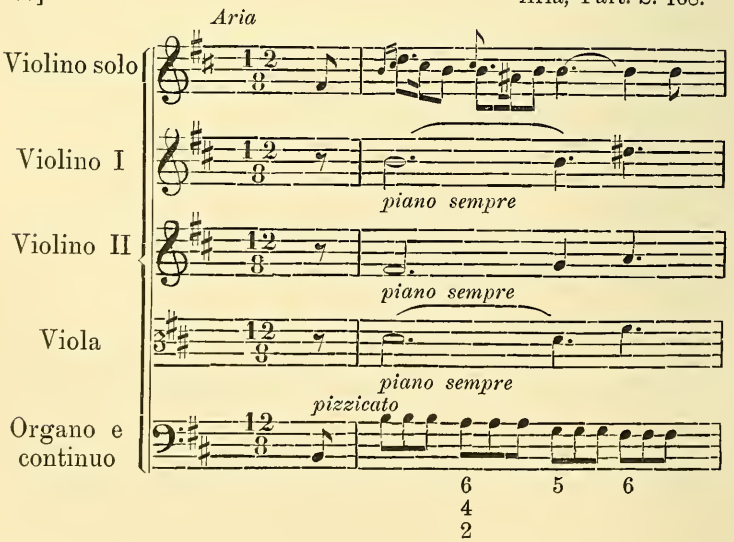
Zwei Beispiele aus Bachs „Matthäus-Passion", in denen solche Füllstimmen fehlen, mögen den Wert und Zweck der Lehre von den Begleitungsstimmen und derartiger Exempel überhaupt veranschaulichen:

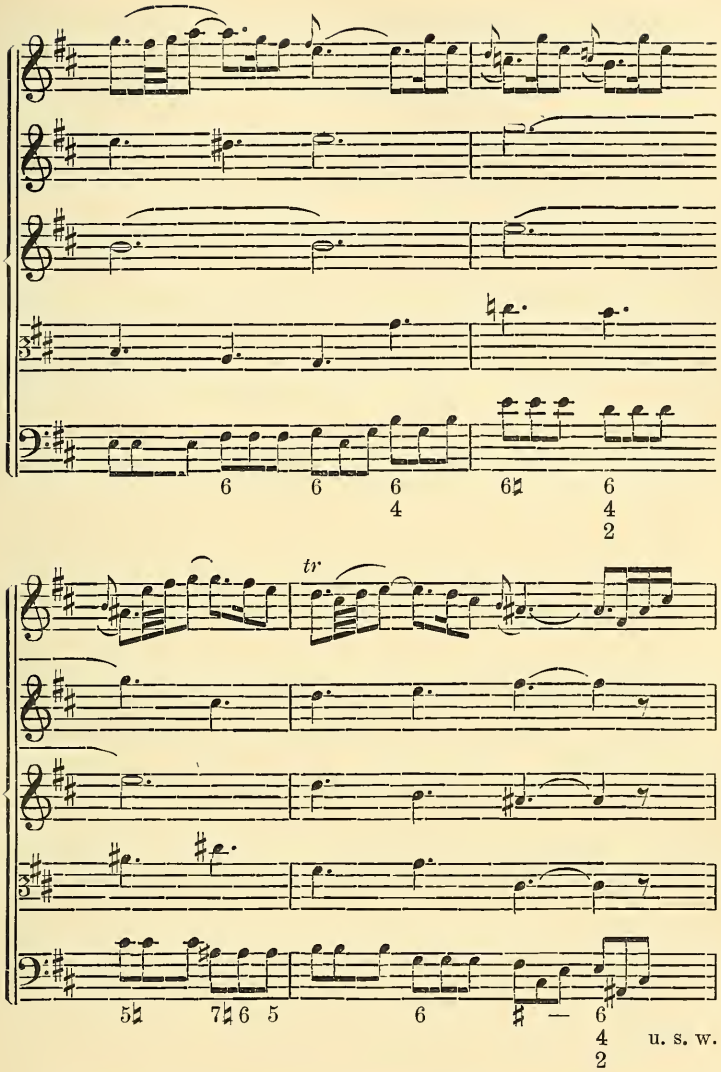
176] Aria, Part. S. 30.





177] Aria, Part. S. 168.





Im ersten dieser Beispiele fehlt alle Ausfüllung überhaupt. Im zweiten dagegen ist einiges Begleitungsmaterial wohl vom Autor selbst beigegeben, nichtsdestoweniger genug anderes aber noch möglich und von ihm sogar ausdrücklich durch die Ziffern sowohl als durch den Vermerk „Organo e Continuo“

gewünscht. Zwischen dem schaffenden Künstler und dem reproduzierenden Publikum bestand zu jener Zeit — wie man sieht — eine stillschweigende Vereinbarung, welche die Entlastung des ersteren zum Zwecke hatte. Der Komponist brauchte hiernach nur selten wenig mehr als bloß Melodie und Baß fertig darzustellen, während er die Ausfüllung der begleitenden Stimmen dem Akkompagnateur überließ. Selbstverständlich mußte der letztere aber zu diesem praktischen Zweck entsprechend vorgeschult werden. Diese Vorschulung für die Begleitung hieß man eben das Studium des Generalbasses. Somit beziehen sich alle Lehren und Vorschriften samt den Exempeln lediglich auf den praktischen Zweck einer wirklichen Begleitung, wie sie die Kunstwerke gefordert haben. Zum Beweis dessen diene z. B. der Titel des angezogenen Generalbaßbüchleins von Bach:

> „Des ..... Johann Sebastian Bach zu Leipzig Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen spielen des General-Baß oder Accompagnement für seine Scholaren in der Music."

Dabei hat man das Wort „spielen" im wirklichen und praktischen Sinne zu nehmen, was ja auch übrigens die Definition im Kapitel 2 des genannten Werkchens beweist, welche lautet:

> „Der General Baß ist das vollkommenste Fundament der Music, welcher mit beyden Händen gespielet wird dergestalt, daß die lincke Hand die vorgeschriebenen Noten spielet, die rechte aber Con- und Dissonantien darzu greift, damit dieses eine wohlklingende Harmonie gebe. — Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ists keine eigentliche Music."

Im Grunde genommen bildete diese auf den praktischen Zweck der Begleitung allein gerichtete Theorie des Generalbasses wohl den allergrößten und wichtigsten Teil der Theorie überhaupt, wenn nicht gar die Gesamttheorie jener Zeit. Denn bekanntlich fiel die Entstehung der neueren harmonischen Theorien Rameaus und der kontrapunktischen des Fux' eben in die Zeit Bachs, ohne aber zunächst die Generalbaßlehre wesentlich zu beeinflussen, die ja — so lange der

Zweck ungeändert regierte — ihre Existenzberechtigung behielt. So erklärt sich also ungezwungen auch die Physiognomie des Bachschen Exempels, die Freiheit und Mannigfaltigkeit in Baß und Oberstimmen, wodurch eben der Schein eines wirklichen Tonstückes hervorgerufen wird[1]).

Der praktische Zweck aber, den wir soeben im Generalbaßexempel Bachs nachgewiesen, ist beim Richterschen unmöglich. Trennt sie doch beide der Charakter der Bässe: hier als Stufen, dort als wirkliche Bässe. Niemals aber sind wirkliche Bässe Stufen und ihr Fortgang identisch mit demjenigen der Stufen. Somit ist Richters Beispiel, welches — wie wir oben bereits ausgeführt — weder als kontrapunktisches noch als harmonisches anzusehen möglich, drittens und schließlich nicht einmal ein Generalbaßbeispiel. Was sollte uns übrigens auch heute ein solches, da wir seit lange gewohnt sind, unsere Kompositionen vollständig bis aufs Tüpfelchen des i selber auszuführen?

---

[1]) Ich persönlich glaube indessen nicht, daß alle Begleitung in den Kunstwerken der damaligen Zeit sich immer so reserviert verhalten habe, wie die praktischen Beispiele der damaligen Theorie es glauben machen könnten. Es dürfte damit viel eher die Bewandtnis haben, daß die Generalbaßlehre, wie jede auf das Praktische gerichtete Lehre überhaupt, zunächst bloß den durchschnittlichen Talenten Rechnung trug, um im wirklichen Leben der Kunst, wo man doch nicht immer Genies im Überfluß hat, wenigstens ein halbwegs befriedigendes Minimum an Begleitungsstil möglich zu machen, ohne welches ja in jener Zeit kaum ein Werk in wirkliche Erscheinung hätte treten können. Daß es aber anderseits einem reicher veranlagten Künstler nicht verwehrt war, die Begleitung freier auszugestalten, d. i. die obligaten Stimmen zugleich thematisch und motivisch zu erfinden, unterliegt für mich keinem Zweifel.

Für die heutige Zeit aber, in der wir so gerne Werke älterer Meister wieder aufleben zu machen suchen, ergibt sich aus obigem der Schluß, daß die Begleitung in der weniger freien Art des zitierten Exempels zu halten wohl kein Fehler sei, daß jedoch, wer sich Kraft und Gewandtheit zutrauen darf, die Begleitung auf ein höheres motivisches Niveau zu stellen, dadurch allein — sofern er die Sache nur bewältigt — sich noch keineswegs in Widerspruch zur Tendenz des Autors setzt.

Mit dieser bündigen Bemerkung glaube ich nun einen wesentlichen Teil der heute so stark grassierenden Kontinuofrage erledigt.

Drittes Hauptstück

Die Lehre von den Dreiklängen

1. Kapitel

Einteilung der Dreiklänge

§ 93

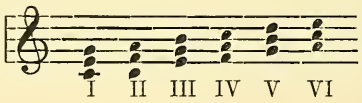
Einteilung nach der Quint

Die Konstruktion des Dreiklanges wurde bereits im § 13 dargestellt. Des weiteren wurde im § 18 erörtert, welche Dreiklänge im System enthalten und wie sie entstanden sind. So haben wir denn hier nur noch nötig, die Prinzipien ihrer Einteilung darzulegen, wobei wir zunächst das Dursystem vornehmen.

Nach dem Gesichtspunkt der Quint scheiden sich die Dreiklänge nach zwei Gruppen:

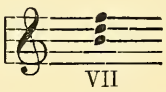
178]

a)



und

b)



Die Gruppe a) enthält solche mit reiner Quint, die Gruppe b) bloß einen einzigen Dreiklang mit verminderter Quint.

§ 94

Einteilung nach der Terz

Die erste Gruppe a) aber läßt eine weitere Unterscheidung zu und zwar nach dem Gesichtspunkt der Terz. Diese ist nämlich groß bei den Dreiklängen auf der ersten, vierten und fünften, klein dagegen bei denen auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe.

§ 95

Die drei Typen der Dreiklänge in den Diatonien

Kombiniert man beide Gesichtspunkte, so gelangt man zu drei Arten von Dreiklängen:

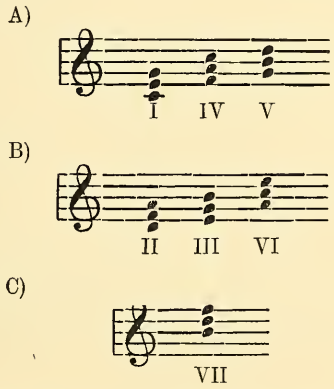
A) mit reiner Quint und großer Terz: die sogenannten Durdreiklänge;

B) mit reiner Quint und kleiner Terz: die sogenannten Molldreiklänge;

C) mit verminderter Quint und kleiner Terz: der sogenannte verminderte Dreiklang.

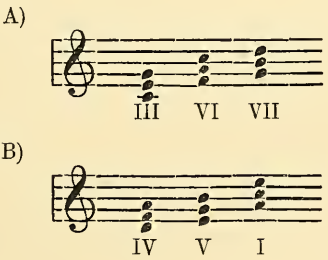
In Noten ausgedrückt, lauten diese Typen:

179]

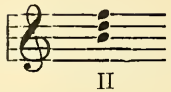


Überflüssig auszuführen, daß sich andere Dreiklänge auch im äolischen (Moll-) System nicht vorfinden. Freilich haben sie im letzteren (vgl. dazu auch § 45) eine veränderte Stufenbedeutung, daher das Bild der Dreiklänge in Moll:

180]



C)



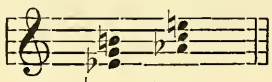
II

§ 96

Der übermäßige Dreiklang aus der Mischung gewonnen

Auf Grund der Mischung hingegen, welche bekanntlich zum Intervall der übermäßigen Quint geführt hat (vgl. § 61) — mit der doppelten Bedeutung von $\frac{\flat 3}{\natural 7}$ und $\frac{\flat 6}{\sharp 3}$ —, ist ein Dreiklang mit übermäßiger Quint und großer Terz möglich, der daher der übermäßige Dreiklang genannt wird.

D)



$\flat$III $\flat$III

$\flat$VI $\flat$VI

---

2. Kapitel

Modulatorische Bedeutung der Dreiklänge

§ 97

Modulatorische Bedeutung der Dreiklänge

Wenden wir den schon bei den Intervallen in § 64 gebrachten Gesichtspunkt der modulatorischen Bedeutung auch auf die obigen Dreiklänge an, so ergibt sich, daß in beiden Systemen, sowohl in Dur wie in Moll:

A) nur auf einer Stufe: der verminderte Dreiklang;

B) auf zwei Stufen: der übermäßige Dreiklang;

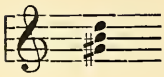
C) auf drei Stufen: der Durdreiklang und der Molldreiklang vorkommen können.

Demnach sind:

der verminderte Dreiklang .... eindeutig,
der übermäßige Dreiklang .... zweideutig,
der Durdreiklang .... dreideutig,
der Molldreiklang .... ebenfalls dreideutig.

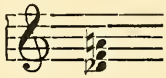
Es folgt daraus, daß z. B.

181]



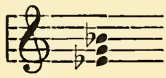
in Dur nur auf der siebenten Stufe steht, was auf die Tonart A-dur schließen läßt, in Moll aber auf der zweiten Stufe, was auf Fis-moll hinweist; daß

182]



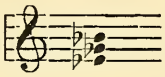
auf der dritten und sechsten Stufe vorkommt und somit auf die Tonarten B-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ und F-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ kraft der Mischung hindeutet; daß

183]



in Dur auf der ersten, vierten und fünften Stufe stehen kann, wodurch sich die Tonarten Es-dur, B-dur und As-dur ergeben, in Moll aber III, VI, VII bedeutet, in den Tonarten C-moll, G-moll und F-moll; daß

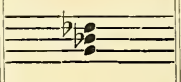
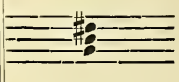
184]



in Dur auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe steht, mit dem Hinweis auf die Tonarten Des-dur, Ces-dur und Ges-dur, in Moll aber I, IV, V in Es-moll, B-moll und As-moll u. s. w.

Besonders lehrreich ist für den Anfänger, alle möglichen Dreiklangsbildungen auf denselben Ton zu stellen und ihre modulatorische Bedeutung zu erforschen. So erhalten wir z. B. auf dem Ton G folgende Bildungen:

Tabelle VIII.

A	B	C	D
			
G-dur I D-dur IV C-dur V	F-dur II Es-dur III B-dur VI	As-dur VII F-moll II	F-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ III H-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ VI
E-moll III H-moll VI A-moll VII	G-moll I D-moll IV C-moll V		

In diesem Beispiel, welches alle diatonischen wie Mischungsmöglichkeiten erschöpft, sind die Dreiklänge nach den oben aufgezählten Gruppen A—D entsprechend geordnet, und dieser Modus ist vielleicht auch dem Anfänger als der nützlichste zu empfehlen.

---

3. Kapitel

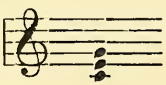
Umkehrung der Dreiklänge

§ 98

Sext- und Quartsextakkord

Das Prinzip der „Umkehrung", welches wir bei den Intervallen zum ersten Male im § 72 in Anwendung gebracht haben, findet hier bei den Dreiklängen, die ja auch aus Intervallen bestehen, naturgemäß seine Fortsetzung. Wird der Grundton z. B. des Dreiklanges

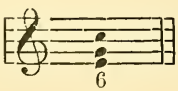
185]



aus der Tiefe in die Höhe gebracht und macht so der eigenen Terz E möglich, nunmehr der tiefste Ton des Akkords zu werden, so entsteht

I. die Erscheinung des sogenannten Sextakkordes:

186]

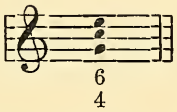


Diese Bezeichnung erklärt sich einfach daher, daß in erster Linie eben nach der neuen Lage des in die Höhe entwichenen Grundtones gesucht wird; wir finden ihn als Sext wieder, wie ja die Umkehrung der Terz zu keinem anderen Intervall führen konnte. Da nämlich zu dem solchermaßen durch die Sext ausgeforschten Grundton implizite die Quint G mitgehört, so ist es überflüssig, sie in ihrer neuen Lage erst noch ausdrücklich als Terz zu präzisieren und den Akkord schwerfällig „Terz-Sextakkord" zu benennen. Die usuelle Abbreviation der Nomenklatur beruht demnach auf einem sehr richtigen Grunde.

Wird jedoch die Quint des Dreiklanges zum tiefsten Ton, weil Grundton und Terz um eine Oktave höher versetzt wurden, dann entsteht die zweite Umkehrung des Dreiklanges, d. i.

II. der sogenannte Quartsextakkord:

187]



Auch hier kommt zunächst der ehemalige Grundton C, der durch die Umkehrung zur Quart geworden ist, in Betracht. Nach dem obigen würde man allerdings die Erscheinung kürzer vielleicht „Quartakkord" heißen können, da zu dem eruierten Grundton C ja nur E als Terz gehören kann; jedoch mußte hier aus Vorsicht auch die Sext in die Nomenklatur aufgenommen werden, da bei der Quart, wenn sie, wie hier, zu tiefst ist, leicht Mißverständnisse entstehen könnten, worüber im Kontrapunkt näheres zu sagen sein wird.

Die Umkehrung des Dreiklanges ist aber immer so sehr der Dreiklang selbst, daß dadurch dessen modulatorische Bedeutung absolut nicht tangiert wird. Mit anderen Worten, die Ein-, Zwei- oder Dreideutigkeit bleibt dem Dreiklang auch in seinen Umkehrungen erhalten.

Viertes Hauptstück

Die Lehre von den Vierklängen

1. Kapitel

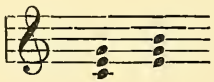
Das Wesen des Vierklangs

§ 99

Die Entstehung des Vierklangs

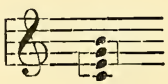
Daß der Vierklang die Anweisung der Natur überschreitet und somit lediglich als Produkt der Kunst anzusehen ist, braucht nach den ausführlichen Erörterungen in § 11 nicht wieder erhärtet zu werden. Offenbar reizte den Künstler, die reine natürliche Wirkung des Dreiklanges vorübergehend zu trüben, um eine gewisse Spannung zu erzeugen und die erwartete Wiederkehr des reinen Dreiklanges, gleichsam zur höheren Bekräftigung der Natur als der bekannten Patin des Dreiklanges, dadurch nur desto wirkungsvoller zu gestalten. Diese Spannung erreichte er einfach dadurch, daß er zwei Dreiklänge kombinierte, indem er die Terz des ersten zum Grundton eines zweiten Dreiklanges wählte. So entstand z. B. aus:

188]



die Summe:

189]



Diese Summe eben heißt man „Vierklang“ und ihr Kennzeichen ist der terzenförmig aufsteigende Aufbau über dem Grundton.

Jeder Vierklang stellt im Grunde somit den Kampf zweier Dreiklänge vor, aus dem indessen, wie begreiflich, nur ein Dreiklang als Sieger und zugleich endgültiger Friedensstifter hervorgehen kann. Sofern aber der Vierklang als Stufe in

Frage kommt, so ist es selbstverständlich der Grundton des tieferen Dreiklanges, nicht der des höheren, welcher den Charakter der Stufe erhält. Es hat daher der tiefere Grundton die ausschlaggebende Bedeutung für den gesamten Vierklang.

Wir wollen nunmehr auch auf den Vierklang die Gesichtspunkte, die wir beim Dreiklang beobachtet haben, anwenden.

---

2. Kapitel

Einteilung der Vierklänge

§ 100

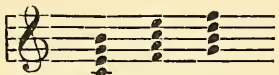
Einteilung nach dem Typus des tieferen Dreiklanges

Am einfachsten und für die rasche Orientierung am nützlichsten ist es, die Einteilung der Vierklänge zunächst nach dem tieferen Dreiklang vorzunehmen, mit anderen Worten: die Einteilung der Dreiklänge hierher zu übertragen.

Wir brauchen nur in den von uns im § 95 vorgeführten drei Typen von Dreiklängen auf jeden einzelnen Dreiklang eine weitere diatonische Terz zu setzen, und wir erhalten dadurch ebenfalls entsprechende drei Typen von Vierklängen:

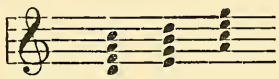
190]

A.



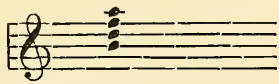
in dur: I IV V
in moll: III VI VII

B.



in dur: II III VI
in moll: IV V I

C.



in dur: VII
in moll: II

In der Gruppe A finden wir Vierklänge mit grundlegendem Durdreiklang und einer bald großen, bald kleinen Sept.

In der Gruppe B begegnet uns der Molldreiklang als Grundlage und die Sept durchweg klein.

In der letzten Gruppe C endlich, wo der einsame verminderte Dreiklang als Basis dient, ist natürlicherweise wieder nur ein vereinzelter Vierklang anzutreffen, dessen Sept aber eine kleine ist.

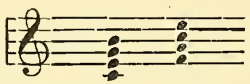
§ 101

Unterteilung nach der Sept

Da wir jedoch in der Gruppe A auf ein engeres Unterscheidungsmerkmal der Sept gestoßen sind, die bald groß bald klein ist, so wird es in dieser Gruppe von selbst notwendig, die Vierklänge derselben in zwei Unterabteilungen zu scheiden, wie folgt:

A 1) solche mit großer Sept:

191]



in dur: I IV
in moll: III VI

und

A 2) einen solchen mit kleiner Sept, der im Dursystem der Dominantseptakkord heißt:

192]

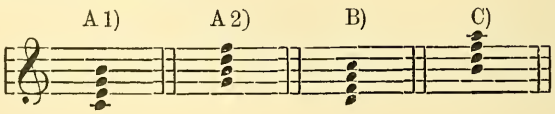
in Dur: V
in Moll: VII

§ 102

Die vier diatonisch möglichen Typen von Vierklängen

Im ganzen also ergeben sich vier Arten von diatonisch möglichen Vierklängen:

193]

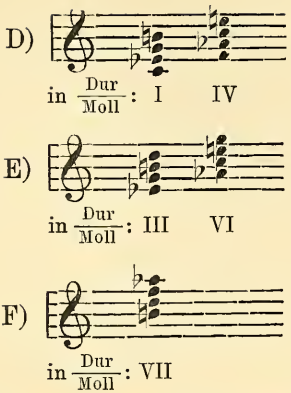


§ 103

Weitere drei Typen aus der Mischung

Die Mischung (vgl. § 96) trägt aber noch folgende Arten von Vierklängen bei:

194]



und zwar unterscheiden sich die Vierklänge bei D) und E) dadurch, daß der übermäßige Dreiklang im ersten Falle von der Terz bis zur Sept, im zweiten Falle vom Grundton bis zur Quint reicht.

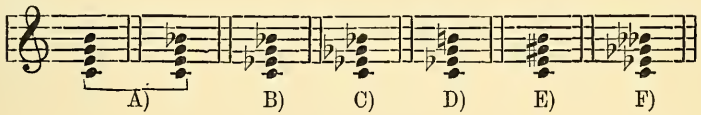
Der Vierklang bei F trägt speziell den Namen des verminderten Septakkordes wegen der verminderten Sept, welche nur hier allein in Anwendung kommt.

§ 104

Übersicht aller möglichen Vierklänge

Ich lasse hier eine Übersicht sämtlicher möglichen Vierklänge folgen, wobei ich sie, um die Unterschiede klarer hervortreten zu lassen, auf denselben Grundton setze:

195]



---

3. Kapitel

Modulatorische Bedeutung der Vierklänge

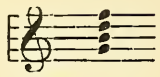
§ 105

Modulatorische Bedeutung der Vierklänge

Wie bei den Dreiklängen, so haben wir auch bei den Vierklängen in beiden Systemen ein- und mehrdeutige zu unterscheiden:

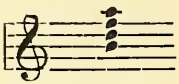
A) nur auf einer Stufe:

196]



in Dur: V
in Moll: VII

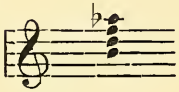
197]



in Dur: VII
in Moll: II

und

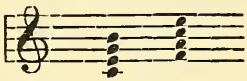
198]



in $\frac{\text{Dur}}{\text{Moll}}$: VII

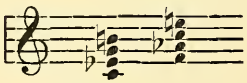
B) auf zwei Stufen:

199]



in Dur: I IV
in Moll: III VI

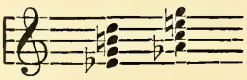
200]



in $\frac{\text{Dur}}{\text{Moll}}$: I IV

und

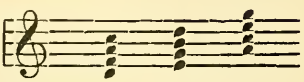
201]



in $\frac{\text{Dur}}{\text{Moll}}$: III VI

C) auf drei Stufen:

202]



in Dur: II III VI
in Moll: IV V I

Demnach sind eindeutig:

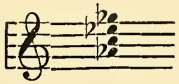
α) Der Septakkord der fünften Stufe in Dur, der sogenannte „Dominantseptimenakkord“, beziehungsweise der Septakkord der siebenten Stufe in Moll; der Septakkord der siebenten Stufe in Dur, beziehungsweise der zweiten Stufe in Moll.

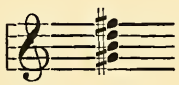
β) Der sogenannte „verminderte“ Septakkord der siebenten Stufe in Dur-Moll, welcher die beiden Systeme Dur und Moll in der einzigen Stufenbedeutung konzentriert. Dieser Akkord ist somit buchstäblich eindeutig, während die unter α) angeführten immerhin in gewisser Beziehung zweideutig genannt werden können, sofern man ihre Zugehörigkeit zu beiden Systemen ins Auge faßt.

Zweideutig: Der Septakkord auf der ersten und vierten Stufe in Dur, resp. auf der dritten und sechsten in Moll; der Septakkord auf der ersten und vierten Stufe in Dur-Moll mit kleiner Terz und großer Sept, und endlich der Septakkord auf der dritten und sechsten Stufe in Dur-Moll mit der übermäßigen Quint, wie sie die Mischung ergibt.

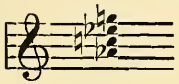
Dreideutig: Die Septakkorde auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Dur, bezw. vierten, fünften, ersten in Moll mit kleiner Sept.

An folgenden Beispielen möge man ersehen, zu welchen Tonarten die Ein- resp. Zwei- oder Dreideutigkeit der Vierklänge führt.

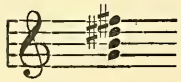
203]  = { V in Des-dur / VII in B-moll

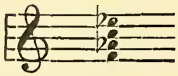
204]  = { VII in A-dur / II in Fis-moll

205] = VII in Fis-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$

206]  = { I in As-dur, IV in Es-dur / III in F-moll, VI in C-moll

207] = I in G-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, IV in D-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$

208]  = III in E-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, VI in H-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$

209]  = $\frac{\text{II in Es-dur, III in Des-dur, VI in As-dur}}{\text{IV in C-moll, V in B-moll, I in F-moll}}$

u. s. w., u. s. w.

---

4. Kapitel

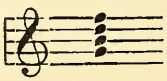
Umkehrung der Vierklänge

§ 106

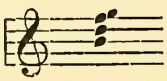
Umkehrung der Vierklänge

Die wesentlichsten Elemente der Vierklangserscheinungen sind, wie es sich von selbst versteht, der Grundton und die Sept; denn durch den terzenförmigen Aufbau sind auch Terz und Quint implizite schon gegeben, wenn nur der Grundton und die Sept bekannt sind, — vorausgesetzt freilich, daß nicht ausdrücklich eine besondere außerdiatonische Veränderung gewünscht wird. Wir werden daher bei den Umkehrungen der Vierklänge, ähnlich wie bei denen der Dreiklänge, vor allem nach der neuen Lage des Grundtones und der Sept sehen, wie sie durch die jeweilige Umkehrung hervorgebracht wird.

In der ersten Umkehrung des Vierklanges z. B. von:

210] 

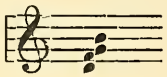
also in

211] 

wo die Terz zu tiefst geraten ist, weil der Grundton um eine Oktave höher versetzt wurde, haben wir uns somit über die Lage von G als ehemaligem Grundton und F als ehemaliger Sept Auskunft zu geben. Diese Töne befinden sich nunmehr aber zum neuen Grundton in den Verhältnissen einer Quint und Sext, weshalb denn diese Umkehrung einfach

I. der Quintsextakkord genannt wird. Die ehemalige Quint D, die nunmehr zur Terz geworden ist, braucht nach obigem nicht erst ausdrücklich angezeigt zu werden.

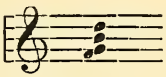
In der zweiten Umkehrung

212] 

wo die Quint den Grundton macht, befinden sich die gesuchten maßgebenden Töne G und F in den neuen Lagen einer Terz und Quart, weshalb diese Umkehrung nun

II. Terzquartakkord genannt wird.

Da dieselben Töne G und F in der dritten Umkehrung

213] 

wo die ehemalige Sept F selbst zum Grundton geworden ist, nunmehr im Sekundenverhältnis zueinander stehen, nennt man die dritte Umkehrung

III. den Sekundakkord.

Die Sext aber im Terzquartakkord und die Quart und Sext im Sekundakkord, wenn sie diatonisch beibehalten werden, ist ausdrücklich anzuzeigen überflüssig.

Fünftes Hauptstück

Von den angeblichen Fünf- und Mehrklängen

1. Kapitel

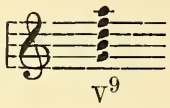
Der angebliche Dominantnonenakkord

§ 107

Die Anomalien bei der üblichen Auffassung des Fünfklanges

In den meisten bisherigen Lehrbüchern wird als selbständige Akkordbildung auch noch der Fünfklang gelehrt, mit bloß mechanischer Anwendung des Prinzips des Terzenaufbaues. Jedoch sehen wir merkwürdigerweise erstens immer nur einen solchen Nonenakkord und zwar auf der fünften Stufe abgehandelt:

214]



während die Nonenakkorde auf den übrigen Stufen als nicht gebräuchlich zurückgewiesen werden, da sie, wie es in den Lehrbüchern heißt, als Vorhaltserscheinungen noch einfacher erklärt werden können.

Noch eine zweite Anomalie zeigt sich des weiteren darin, daß diesem als selbständig angenommenen Fünfklang nicht einmal die sonst bei allen anderen selbständigen Akkordbildungen anzutreffenden Umkehrungen zugestanden werden.

So muß man sich denn schließlich darüber wundern, wozu dann eigentlich diese besondere und vereinzelte Akkordbildung überhaupt erst angenommen wurde.

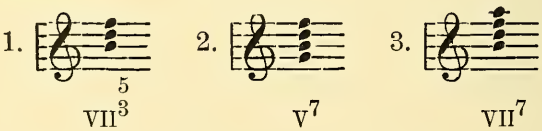
§ 108

Die Verwandtschaft aller eindeutigen Akkorde als Ursache dieses Mißverständnisses

Der wirkliche Sachverhalt ist indessen folgender:

Wenn wir aus der Diatonie die eindeutigen Erscheinungen herausgreifen und sie in einer Reihe — ob Dreiklang ob Vierklang — mustern

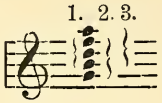
215]



so sehen wir, daß ein und dasselbe Intervall, nämlich die verminderte Quint, eben kraft der eigenen Eindeutigkeit, offenbar auch den Dominantseptimenakkord V^7 und den Septimenakkord auf der siebenten Stufe VII^7 in die Eindeutigkeit mitgerissen. Dieses Moment bildet daher den Grund einer eigentümlichen psychologischen Verwandtschaft jener drei Erscheinungen — einer Verwandtschaft, die der Komponist sehr gerne in der Richtung ausnützt, daß er praktisch oft eine für die andre setzt, ohne aber dadurch den Sinn der Stufenfolge verändern zu wollen.

Alle drei vorgeführten Erscheinungen liegen im Raume einer None:

216]



1. Der verminderte Dreiklang auf der VII. Stufe,
2. Dominant-Septakkord auf der V. Stufe,
3. Septakkord auf der VII. Stufe,

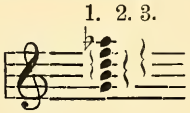
und vertreten einander mit derselben Wirkung der Eindeutigkeit.

Nun hat offenbar der Raum der None aber, innerhalb dessen die Vertretung der (verwandten) eindeutigen Akkorde sich abspielt, die täuschende Wirkung ausgeübt, daß man darauf verfiel, die Erscheinung unbewußt als eine besondere Nonenakkordbildung zu kreieren.

Zugleich wird durch den Umstand, daß nur auf der Dominante die verwandten eindeutigen Akkorde auftreten, die Seltsamkeit erklärt, weshalb in so anormaler Weise der Fünfklang eben bloß auf dieser einen Stufe zugelassen wurde.

Überflüssig ist es, des näheren zu begründen, daß, ebenso wie der diatonische Septakkord auf der VII. Stufe, wohl auch der verminderte Septakkord, den wir wegen der Mischung (vgl. § 61) als die eindeutigste Erscheinung kennen gelernt haben, die Vorteile und Mühen der Verwandtschaft mit den übrigen eindeutigen Akkorden gerne teilt.

217]



1. VII^3 in C-dur.
2. Dominantseptakkord V^7 in C-dur.
3. Der verminderte Septakkord der VII. Stufe in C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$.

§ 109

Die Möglichkeit der Gewinnung einer geeigneteren Stufe aus dieser Verwandtschaft

Nachdem wir somit die übliche Auffassung als eine irrtümliche abgelehnt und den sogenannten Dominantnonenakkord nicht als eine wirkliche, daher auch nicht als eine selbständige Akkordbildung, sondern bloß als den Reflex einer

im Grunde nur unbewußt empfundenen Verwandtschaft aller über der fünften (und nur über der fünften!) Stufe sich ereignenden eindeutigen Akkorde erklärt haben, erübrigt uns noch darzulegen, wo denn die gegenseitige Vertretung der letzteren praktisch einsetzt und wo sie dagegen entfällt.

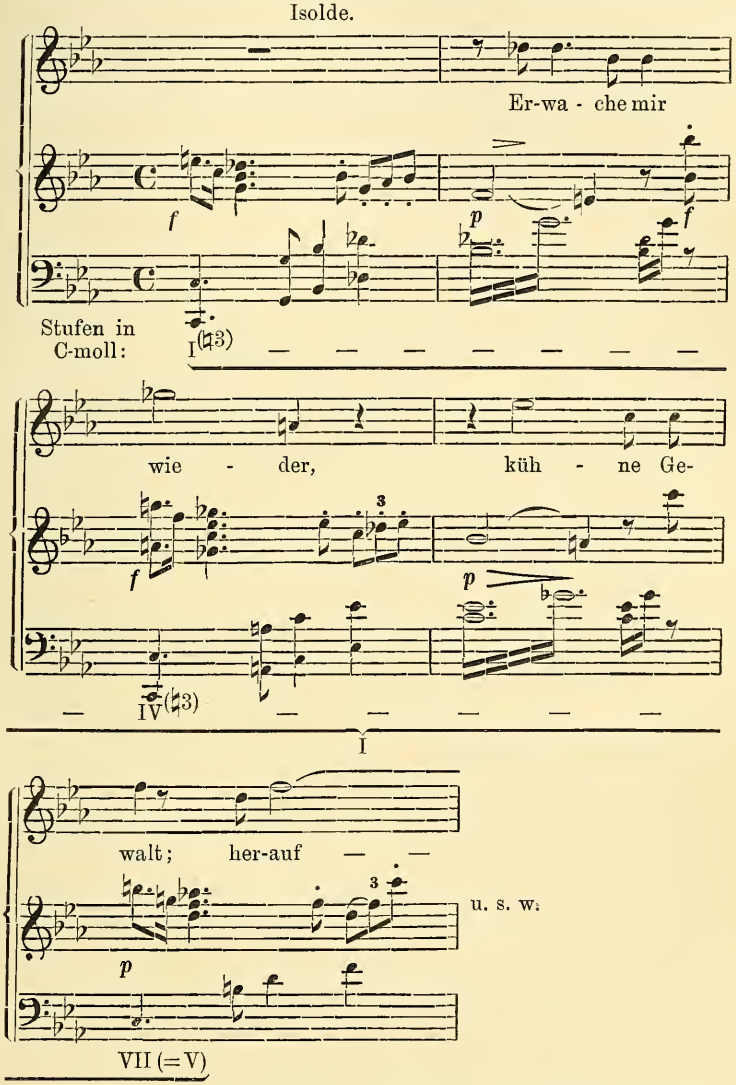
Die Bedingung der Vertretung läßt sich nun kurz folgendermaßen präzisieren:

Nur dort, wo die kompositionellen Momente unsrem Gefühl die Anerkennung einer Stufe (vgl. § 79) abverlangen, kann die Vertretung ihre Wirkung äußern; somit ist das Bedürfnis nach einer Stufe überhaupt erste Vorbedingung der anzunehmenden Vertretung. Ist nun aber einmal die Vorbedingung der Stufe gegeben, so kann eben kraft des Rechts der Vertretung dort, wo aus Gründen der Stimmführung gerade nur VII^3 oder VII^7 in Erscheinung tritt, dennoch vorkommen, daß das uns immanente Gefühl der Stufenlogik uns nötigenfalls die Anerkennung des V^7-Akkordes abverlangt. Da wir nämlich mit dem Grundton des letzteren Akkordes als der ersten Oberquint der Diatonie uns leichter in der Nähe der Tonika orientieren und behelfen können, so ziehen wir im Drange dieses Stufengefühles begreiflicherweise doch lieber den Grundton der näheren fünften Stufe, als den der ferneren siebenten Stufe heran, wenn wir uns den Fortgang des Inhaltes den Stufen nach zu erklären bestreben.

In den meisten Fällen gibt uns nun gerade erst die Möglichkeit, durch Vertretung einen verminderten Septakkord auf den tiefer liegenden V^7-Akkord zurückzuführen, zugleich auch die Handhabe dort, wo seiner eigentlichen modulatorischen Bedeutung nach (vgl. § 105) der verminderte Septakkord uns etwa eine ganz fremde Tonart nahelegen müßte, doch immer noch die Hauptdiatonie beibehalten zu können, indem wir durch die Gewinnung der fünften Stufe solche Chromatisierungsprozesse (vgl. § 136 ff.) anzunehmen in die Lage kommen, die eben dieser Tendenz dienen.

Einige Beispiele mögen diese Ausführungen erläutern:

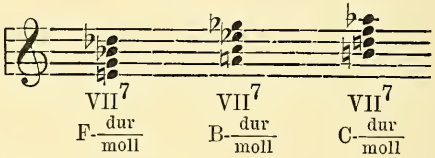
218] R. Wagner, Tristan und Isolde, Part. S. 17, Klavierauszug S. 9.



In diesem Beispiel lautet der Stufengang also: I in den beiden ersten Takten, IV in den Takten 3 und 4, V in den Takten 5 ff. (vgl. § 136 ff.), wenn wir freilich vom Orgelpunkt auf C absehen, der durch alle diese Takte festgehalten

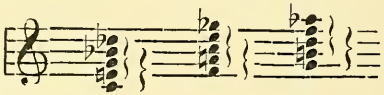
uns durchaus nicht beirren darf, den Stufengang über ihm (vgl. § 169) so zu deuten, wie ich es eben getan habe. Nun sehen wir aber in Wirklichkeit, genau genommen (vgl. § 105) eigentlich nur ein VII^7 in F-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ in den Takten 1 und 2, ebenso nur ein VII^7 in B-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ in den Takten 3 und 4 und endlich VII^7 in C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ in den Takten 5 ff., so daß im Grunde also die wirklichen Grundtöne E, A und H lauten und ihre Harmonien die folgenden sind:

219]



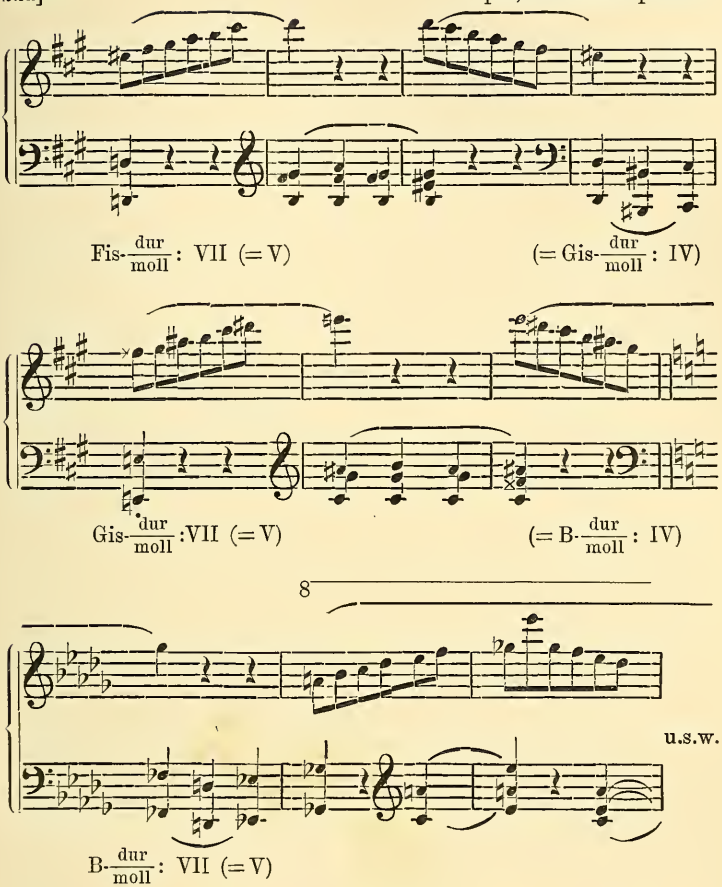
Dennoch aber supplieren wir — eben aus dem Grunde der Verwandtschaft des verminderten Septakkordes auf der VII. Stufe mit dem Dominantseptakkord — hinter diesen Klängen noch aus Eigenem die um eine große Terz tiefer liegenden Grundtöne C, F und B,

220]



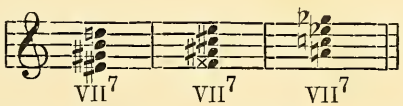
als würde es sich hier gar um eine Folge von: V^7 auf C, V^7 auf F und V^7 auf G handeln; und zwar tun wir es bloß darum, weil die letztgenannten Grundtöne sich in derselben Tonart, nämlich in der C-dur- oder C-moll-Diatonie zusammenfinden und daselbst eben die allernächsten Quinten darstellen, wie wir sie (vergl. § 17) sowohl zur Orientierung in der Diatonie überhaupt, als auch in der musikalischen Form nur schwer entbehren mögen. Jedenfalls sind die Grundtöne C, F und G als I., IV. und V. Stufe in diesem Zusammenhang für uns doch ungleich näher und prägnanter, als die in Wirklichkeit gesetzten aber nur scheinbaren Grundtöne E, A und H, und ähnlich ist auch die eine Tonart C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ uns willkommener, als die drei verschiedenen durch die verminderten Harmonien repräsentierten Tonarten. — Ein andres Beispiel:

221] Chopin, Scherzo Op. 31.



Ebenso greifen wir hinter den hier in Erscheinung tretenden Harmonien:

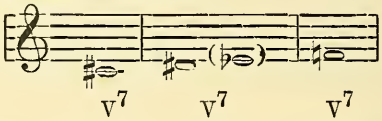
222]



die in Wirklichkeit ja nur verminderte Septimenakkorde in Fis-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, Gis-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ und B-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ sind, auf die tieferliegenden Grundtöne Cis, Dis und F zurück, als eben die verborgenen

Träger des immer eindeutigen Dominantseptimeninhaltes in eben Fis-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, Gis-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ und B-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$. Dieselbe Harmoniefolge ist also besser zu hören:

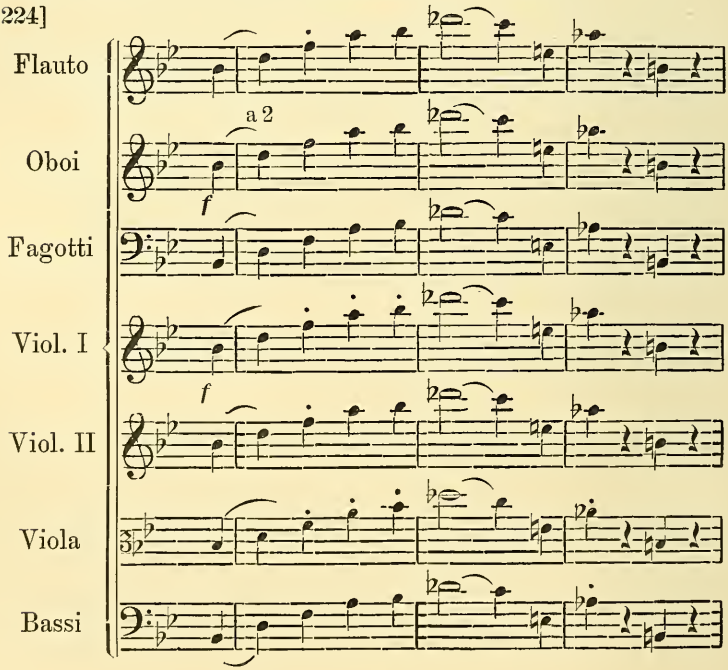
223]

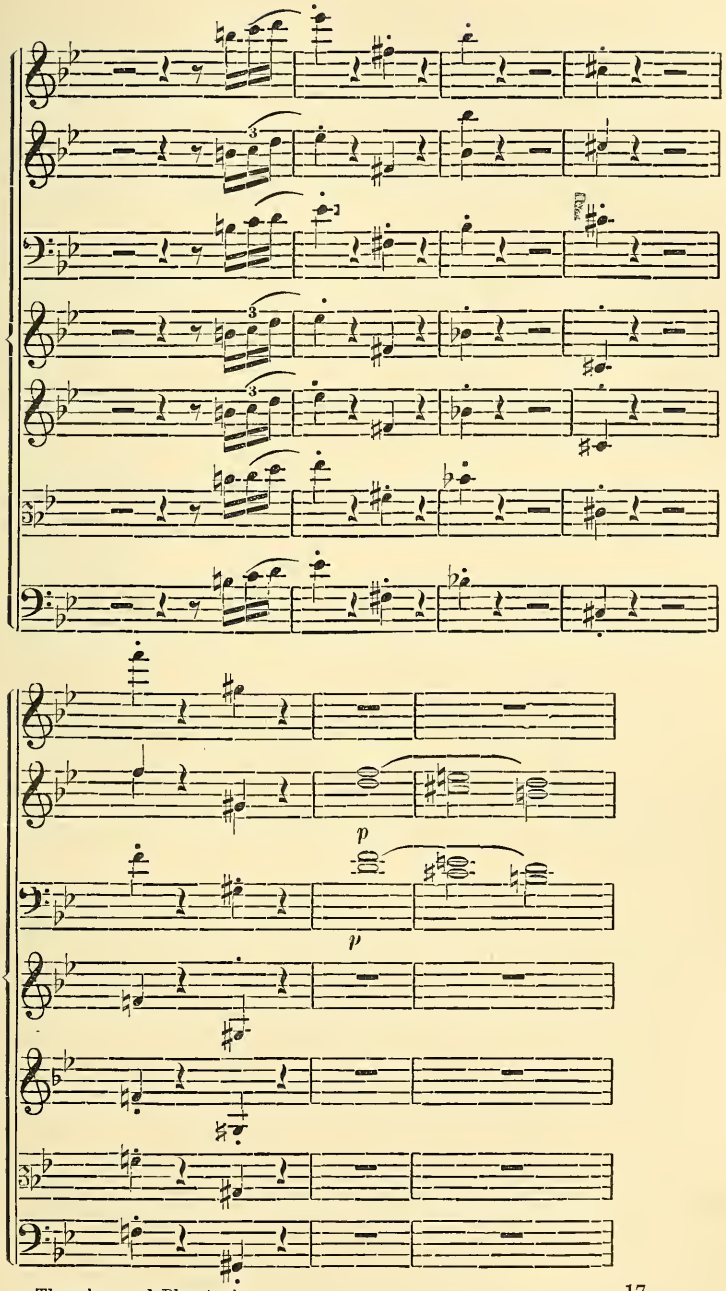


wobei, wenn man will, die Folge der Grundtöne Cis und Dis nach Umdeutung des Cis in eine vierte Stufe der Diatonie Gis-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ sehr wohl als eine Folge von vierter und fünfter Stufe in eben dieser Tonart, ebenso aber auch die Folge von Dis, für das hier freilich zu diesem Zwecke enharmonisch Es zu denken wäre, und F, wieder als die Folge einer vierten und fünften Stufe und zwar in B-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ sich betrachten ließen.

So stellt sich z. B. der Beginn der Durchführung im letzten Satz der G-moll-Symphonie von Mozart:

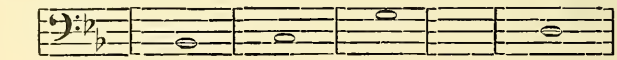
224]



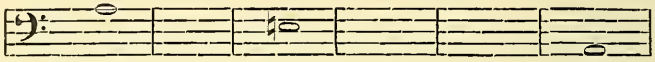

p
p

als eine Kette von verminderten Septakkorden dar, die man kraft der Eindeutigkeit nur einfach als Dominantseptimenakkorde aufzufassen braucht, um sowohl den quintalen Stufengang als auch die darin sich kundgebende Modulation ermitteln zu können. Es lautet daher der Stufen- und Tonartengang, zunächst buchstäblich gedeutet, wie folgt:

225]



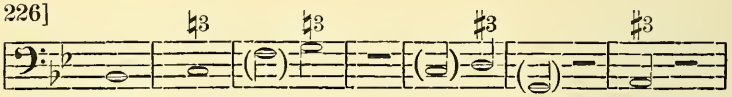
Stufen in F-moll: IV — V, C-moll: V, G-moll: V,



D-moll: V — II V

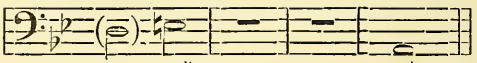
Oder, wenn man die modulatorisch vermittelnde Tonika mitzuhören beliebt:

226]



in F-moll: IV — V — $\binom{\text{I}}{\text{IV}}$ — V — $\binom{\text{I}}{\text{IV}}$ — V — $\binom{\text{I}}{\text{IV}}$ — V —

in C-moll: in G-moll: in D-moll:



— (I) — II$^{\sharp 3}$ — — V$^{\sharp 3}$

§ 110

Abweisung des Fünfklanges wegen des durchgehenden Charakters

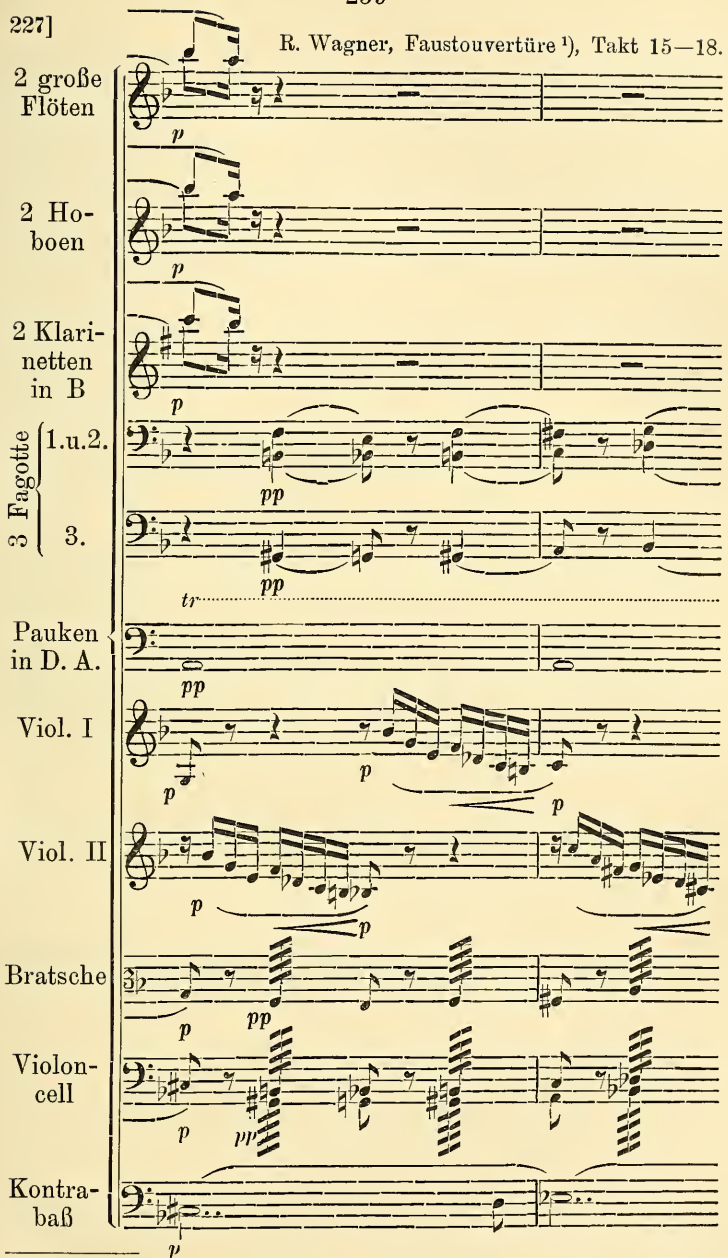
Dieser Vertretungsprozeß, der uns zur Gewinnung einer Stufe verhilft, ist aber selbstverständlich überflüssig dort, wo das Bedürfnis nach einer Stufe nicht vorliegt.

So kann z. B. ein Orgelpunkt oder der Gesichtspunkt einer Nebennote uns von dem Zwang befreien, die durch Eindeutigkeit an sich wohl vertretbaren Erscheinungen auf eine Stufe zurückzuführen; die eindeutigen Harmonien sind dann eben, trotz der latenten Möglichkeit ihrer Zurückführung auf eine Stufe, bloß als durchgehende Harmonien zu empfinden.

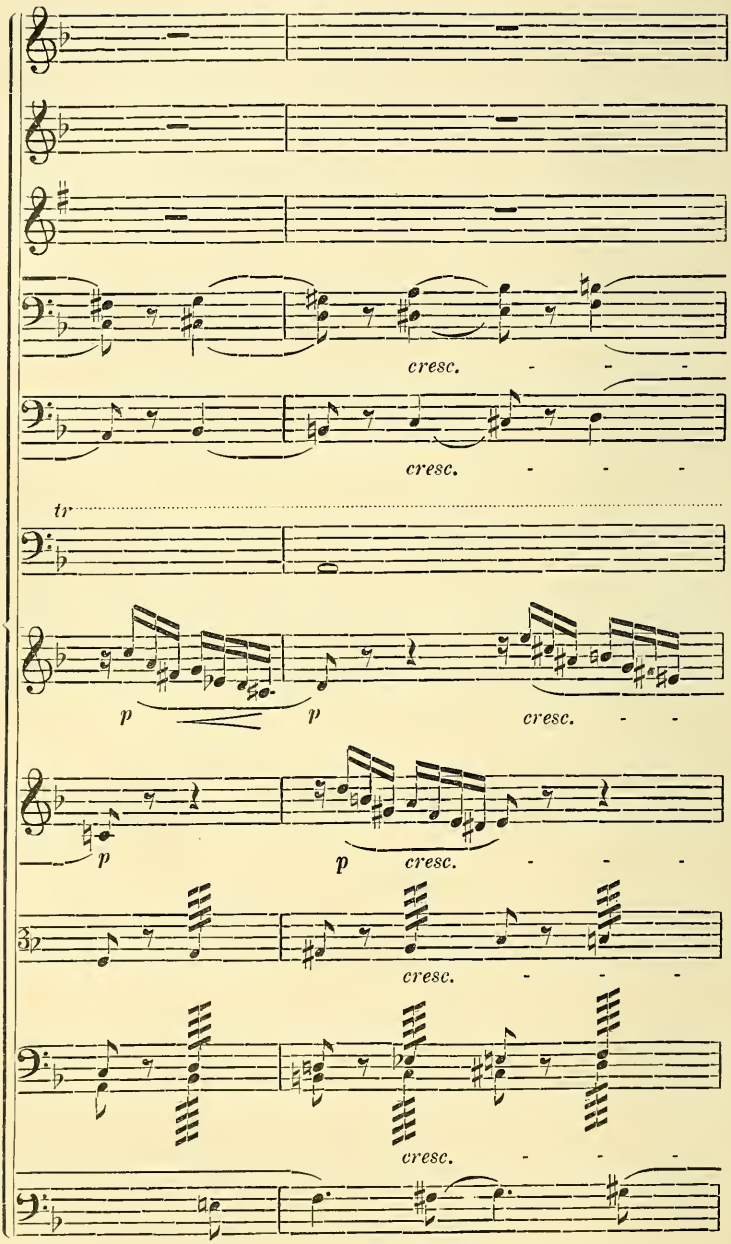
Hier wieder einige Beispiele:

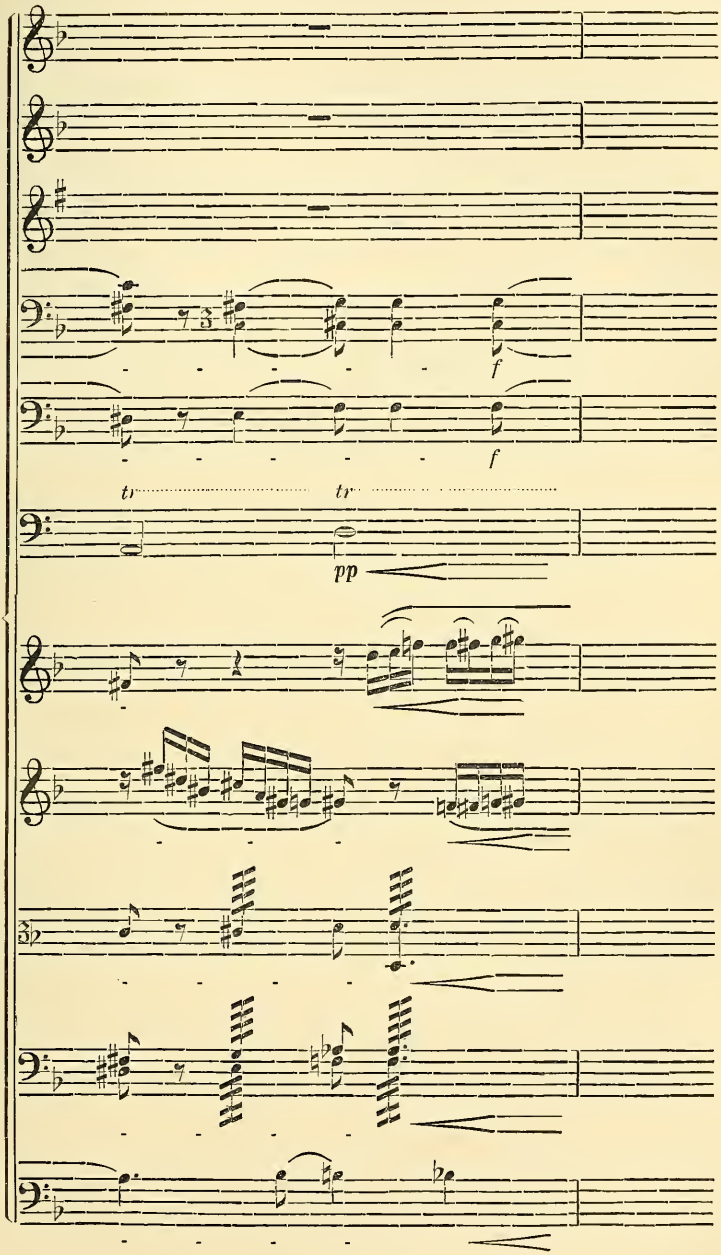
227]

R. Wagner, Faustouvertüre [1]), Takt 15—18.



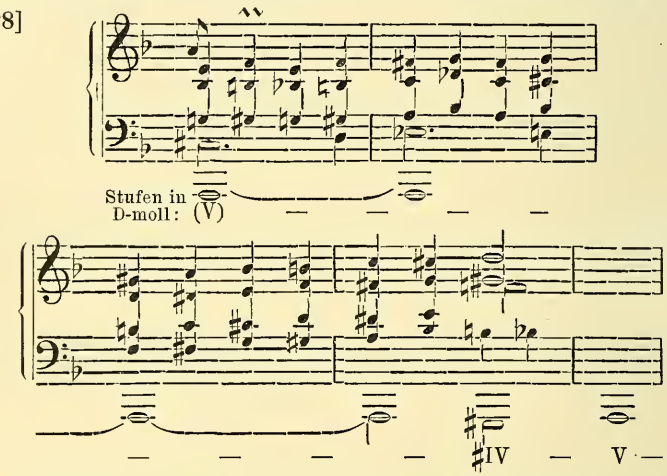
[1]) NB. An dieser Stelle pausieren: Kleine Flöte, 3 Hörner in F, 2 Trompeten in F, 3 Posaunen und 1 Baßtuba.


cresc.
cresc.
tr
p
p
cresc.
p
p
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.


f
f
tr
tr
pp

Hier ist es ganz überflüssig, aus den vielen verminderten Septakkorden die entsprechenden V^7-Akkorde gewinnen zu wollen; vielmehr empfiehlt es sich, den Triller der Pauke auf A als auf der Dominante in D-moll stehend und die darüber sich ausdehnende Linie der höchsten Töne in ihrer Gänze als bloß einen durchgehenden Zug von Tönen aufzufassen, von denen jeder einzelne noch außerdem die Last eines verminderten Septakkordes mitschleppt. Der durchgehende Zug der verminderten Septakkorde lautet daher einfach so:

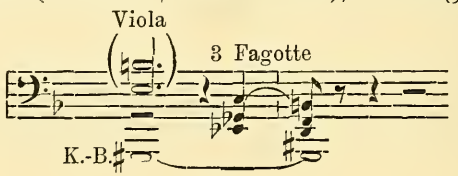
228]



Nebenbei bemerkt sind die höchsten Töne dieser durchgehenden Harmonien nicht nur bei den Fagotten und der Bratsche in der kleinen Oktave, sondern auch bei den in genial ausdrucksvoller Figurierung sich bewegenden Violinen, und zwar in der eingestrichenen Oktave abwechselnd bei Violine II und I.

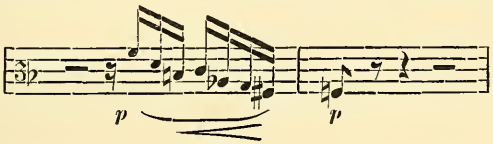
Übrigens bereitet uns der Autor auf den kommenden Charakter des durchgehenden Prinzips dadurch vor, daß er knapp vorher (Part. S. 1, Takt 3 und 4), wie folgt schreibt:

229]



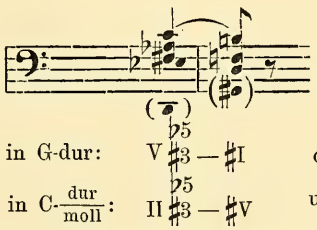
Hier nimmt nämlich beim vierten Viertel die Nebennote C, die bei liegenbleibendem Baßton Gis zwischen zwei H als dessen Terzen steht, einen eigenen Akkord ins Schlepptau, der aber in selbem Maße bloß durchgehend wirkt, als ja auch die Nebennote, der er dient, nur durchgehenden Charakter hat. Die Wirkung in der Beziehung des Akkordes der Nebennote zum nächsten verminderten Septakkord bleibt somit unter allen Umständen die dominierende, trotzdem die Orthographie, wie sie die figurierende Bratsche bringt:

230]



uns dieselbe Folge der Harmonien sehr wohl zugleich als eine Folge von einer fünften zur ersten Stufe (resp. zweiten zur fünften):

231]



in G-dur: V $\frac{\flat 5}{\sharp 3}$ — $\sharp$I oder:

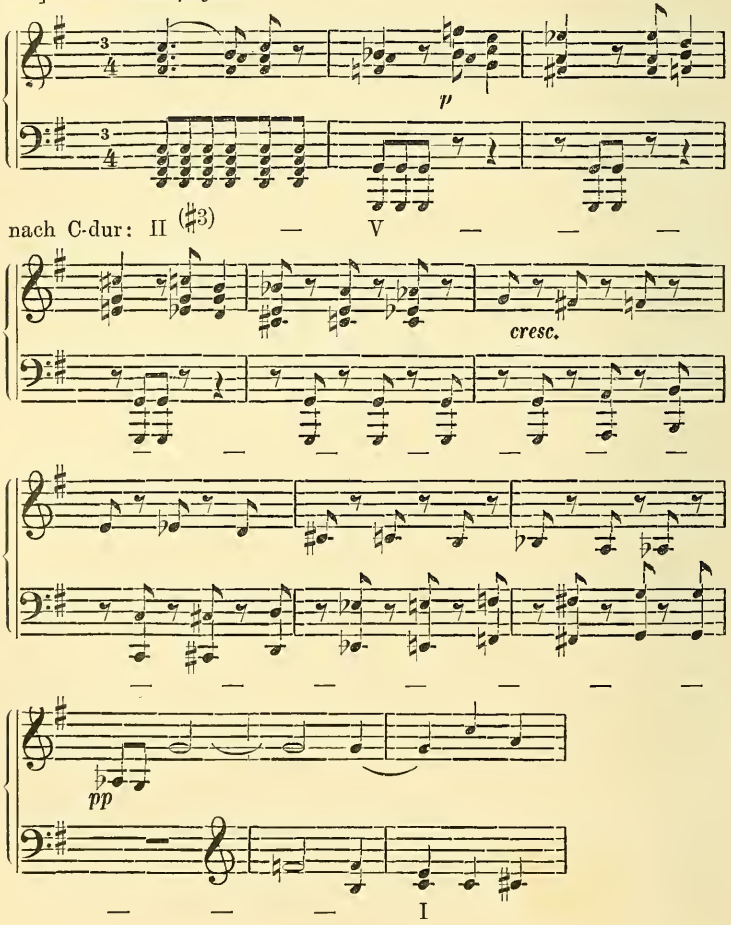
in C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$: II $\frac{\flat 5}{\sharp 3}$ — $\sharp$V u. s. w.

— allerdings mit einem Alterierungsprozeß bei der Quint A in der ersten Harmonie (vgl. § 146 ff.) und einem Chroma beim Grundton G der zweiten Harmonie — nahelegen könnte.

So sehen wir aber ähnlich auch, wie gleichsam in Fortsetzung der im Takt 3 der Ouvertüre begonnenen Tendenz das Liegenbleiben des Baßtons Cis im ersten Takte unsres Beispiels (vgl. Fig. 227 und 228) die Harmonie des zweiten Viertels, an sich eines verminderten und wohl auch als V^7 deutbaren Akkordes, eben bloß zu einer durchgehenden Harmonie stempelt; wie es auch aus einem ähnlichen Grund dieselbe Bewandtnis hat mit dem zweiten Viertel im nächsten Takt. Erst nun der dritte und vierte Takt bringen unaufhaltsam einen verminderten Septakkord um den andern und zwar ohne Tendenz und Wirkung von Nebennoten. Und

übrigens wäre nach obigem (vgl. Fig. 230 und 231) auch bei allen diesen Harmonien noch immer zwar möglich, eine passende Orthographie zu finden, die von Akkord zu Akkord eine eigene Deutung nach Stufe und Tonart zuließe, indessen ist das durchgehende Prinzip hier eben ein weit höheres Gebot, dem zuliebe wir auf alle Einzelgrundtöne und Einzelstufen verzichten. Ist ja doch der breit schwingende Rhythmus der Stufen (vgl. § 79) bereits in der Exposition des Werkes deutlich eingeleitet. — Ein zweites Beispiel:

232] *Mit Lebhaftigkeit.* Beethoven, Klaviersonate Op. 90.



Auch hier wirkt das Gesetz der fünften Stufe als eines einheitlich regulierenden Gesichtspunktes so stark, daß alle einzelnen Erscheinungen, darunter eben auch die mehreren verminderten Septakkorde, bloß durchgehend wirken.

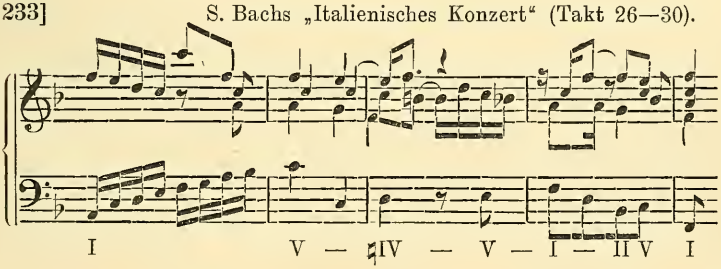
Vgl. des weiteren übrigens auch einige bereits im § 79 zitierte Beispiele, insbesondere das Wagners und das Chopins.

§ 111

Abweisung des Fünfklanges wegen eines Chromatisierungsprozesses

Ich muß nachdrücklichst wiederholen, daß den eindeutigen Akkorden zwar die Kraft und die Möglichkeit innewohnt, uns zur Supplierung einer fünften Stufe anzuregen, daß wir aber anderseits nicht immer berechtigt, geschweige denn verpflichtet sind, diese Wirkung zu urgieren. Vielmehr haben wir stets vor allem auf den inneren Zusammenhang zu achten und erst aus dem Milieu zu erschließen, ob der eindeutige Akkord, — der sonst so leicht zu einer Dominante anregt, — denn doch nicht anders zu hören und zu deuten wäre. Zeigte schon der vorige Paragraph eine solche Möglichkeit, so füge ich beispielsweise noch eine hinzu.

233] S. Bachs „Italienisches Konzert“ (Takt 26—30).



Der Geist des Stufenganges erfordert hier, der Form halber, durchaus eine Art Trugschluß (V—IV) anzunehmen (vgl. § 121), trotzdem die vierte Stufe gar, wie man sieht, von einem Chroma betroffen ist und einen verminderten Dreiklang vorstellt. Welchen Sinn ein solches Chroma hat, werde ich später bei der Erörterung der Tonikalisierung im § 162 zu zeigen Gelegenheit haben: keinesfalls aber ist es zulässig, hier den verminderten Dreiklang lediglich in seiner ursprünglichen Bedeutung und für etwas anderes als eine

chromatische Erhöhung der eben durch den Trugschluß geforderten vierten Stufe zu nehmen.

In diesem Zusammenhang mag nun endlich auch in Erinnerung gebracht werden, daß die VII. Stufe (vgl. § 16) ja zugleich die V. Oberquint der Diatonie vorstellt: soll sie aber als solche gelten, so muß sie kompositorisch durch die volle Inversion: VII—III—VI—II—V—I oder eine bloß abbreviierte in diesem Charakter bestätigt werden; andernfalls und besonders wenn die I. Stufe alsbald folgt, wir es sicher mit einer Vertretung (kraft der Verwandtschaft) der VII. für die V. Stufe zu tun haben.

---

2. Kapitel

Die übrigen Mehrklänge

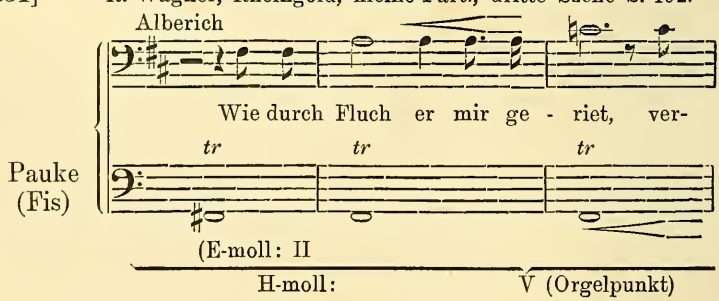
§ 112

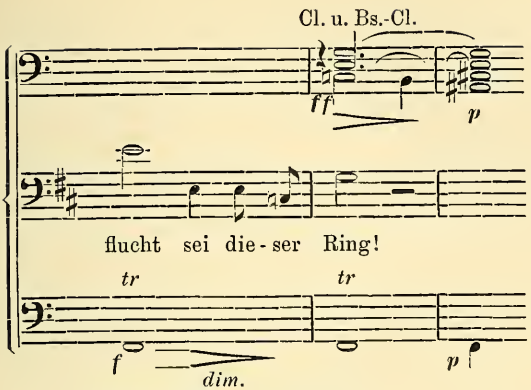
Keine Nonenakkorde auf den übrigen Stufen

Die Nonenakkorde auf den übrigen Stufen aber weise ich — hierin übrigens im Einklang mit der üblichen Lehre — selbstverständlich zurück, und zwar mit umso größerer Berechtigung, als die Erscheinungen sich doch anderweitig noch um vieles plausibler erklären lassen.

Alle andern scheinbaren Nonenakkorde sind nämlich entweder deutliche Zusammensetzungen von zwei Stufen über einem Orgelpunkt oder stellen einen Vorhalt vor, so daß dadurch mehr noch als eine eigene Akkordbildung selbst in Wirklichkeit nur der Orgelpunkt oder Vorhalt erwiesen werden. Z. B.:

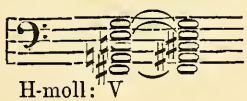
234] R. Wagner, Rheingold, kleine Part., dritte Szene S. 192.





Für eine flüchtige und voraussetzungslose Betrachtung könnte es allerdings scheinen, als ob in den ersten fünf Takten unseres Beispieles schon ein selbständiger Septnonenakkord: Fis A C E G und zwar seltsamerweise obendrein gar auf einer II. Stufe — hier der II. Stufe in E-moll — in Erscheinung getreten wäre. Würde indessen auch dieser angebliche $\frac{9}{7}$-Akkord der II. Stufe einerseits vielleicht noch besser als ein Orgelpunkt der II. Stufe in E-moll, über dem die Folge der II. und VI. Stufe sich abwickelt, aufzulösen sein, so wird dieses Dilemma anderseits für uns dadurch völlig gegenstandslos, daß der weitere Inhalt in den Takten 5 und 6 unzweifelhaft eine V. Stufe gar in H-moll zeigt, welche Tonart überdies auch schon früher (nämlich in dem unserem Beispiel vorausgehenden Inhalt) bestanden hat. So haben wir denn bestenfalls hier doch wieder nur einen sogenannten Dominant-Septnonenakkord in H-moll; freilich ist es dann aber korrekter, auch diesen als einen Orgelpunkt der V. Stufe zu deuten (vgl. voriges Kapitel), eventuell mit einer Modulation nach E-moll und zurück, oder endlich auch als einen in der Singstimme auskomponierten Vorhalt (A und C vor Ais und Cis) wie folgende Figur zeigt:

235]



Wie dem auch sei, ruht der Nonenakkord niemals in sich selbst, vielmehr sind es andre Kräfte, wie eben die Eindeutigkeit, der Orgelpunkt oder Vorhalt, die ihn entstehen lassen. Es fehlt ihm also an eigener Natur, wie sie der Dreiklang oder der Vierklang offenbaren. Und daher ist eben die Bildung als eine originale zu negieren, und man hat sie im gegebenen Falle in die Elemente aufzulösen, aus denen sie entstanden. Ein solches Begreifen und Hören der Erscheinung ihrer wahren Ursache nach ist ungleich künstlerischer, als das bloß theoretisierende Zusammenfassen von Intervallen, die keine gemeinsame Ursache aufweisen.

§ 113

Zurückweisung des Intervalls der None

Es muß hier schließlich der Vollständigkeit halber noch einer Konsequenz der Zurückweisung von selbständigen Fünfklangbildungen gedacht werden. Da nämlich — wie ich bereits oben in § 55 ausgeführt — für den Begriff eines Intervalls stets die Harmoniefähigkeit als unerläßliche Voraussetzung gilt, so folgt aus der Zurückweisung des Fünfklanges von selbst auch die Abweisung der None überhaupt als eines wirklichen Intervalls. Und so wird man begreifen, weshalb ich in der Lehre von den Intervallen (§ 58) es vermieden habe, von Nonen zu sprechen.

Wir sehen also, daß bei den Mehrklängen das Prinzip der Fünfzahl, welches wir sonst in der Musik (vgl. § 16) maßgebend gefunden, versagt. Nur auf dem Boden der V. Stufe lockt die Verwandtschaft der eindeutigen Akkorde (vgl. § 108) einen Fünfklang hervor, doch ist auch dieser nur eine Täuschung. Und so hatte denn Rameau nicht unrecht, wenn er den Nonenakkord überhaupt nur als einen Accord par supposition gelten ließ.

§ 114

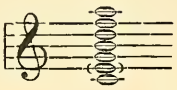
Abweisung der noch mehr gesteigerten Akkordbildungen

Aus der Zurückweisung des Fünfklanges aber folgt mit Notwendigkeit, daß die gesteigerten Bildungen des sogenannten Sechsklanges, des Undezimenakkordes, der angeblich vom Grundton bis zur Undezime:

236]

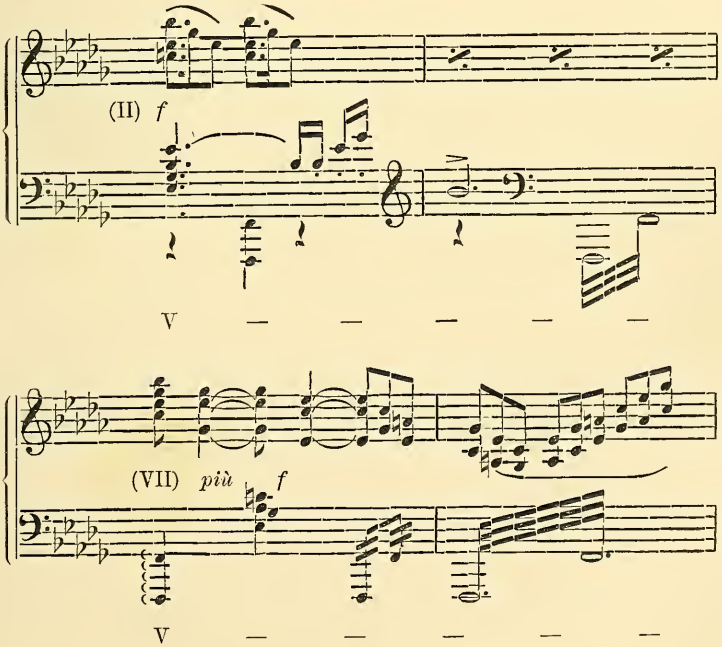
sich erstreckt, sowie auch des sogenannten Terzdezimenakkordes:

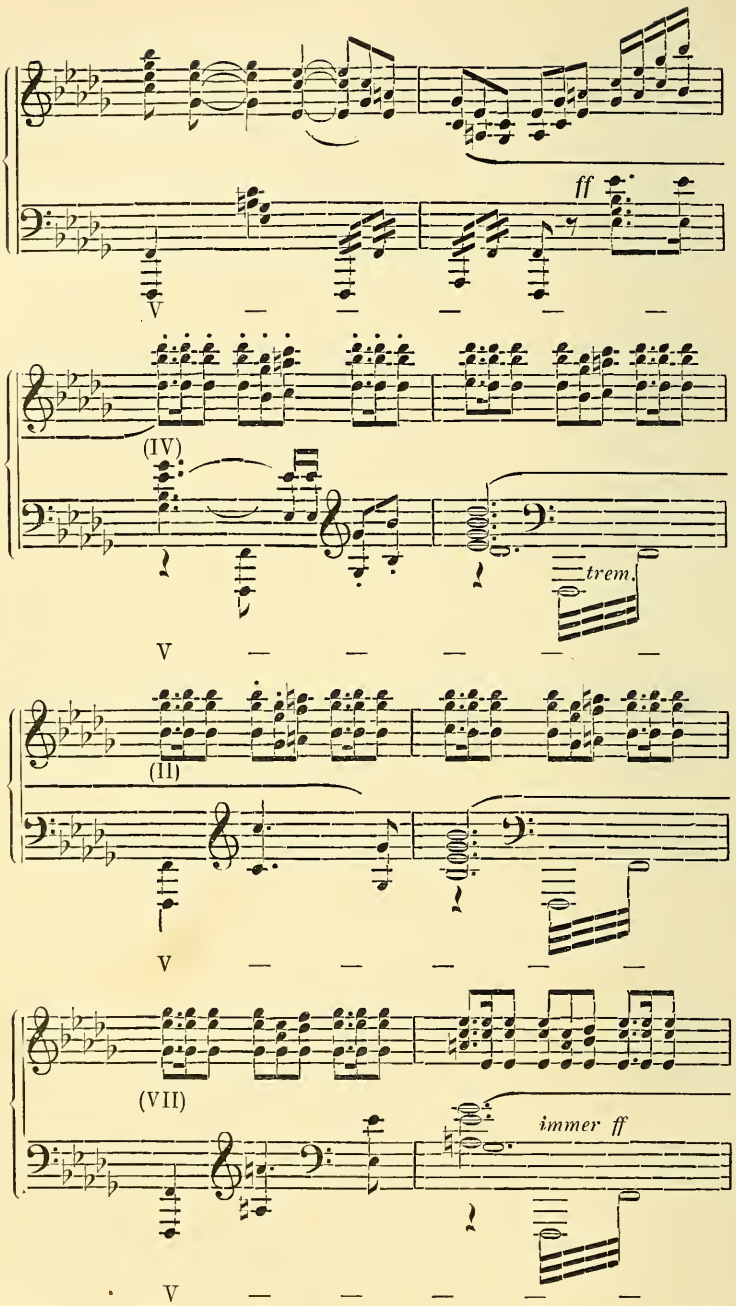
237]

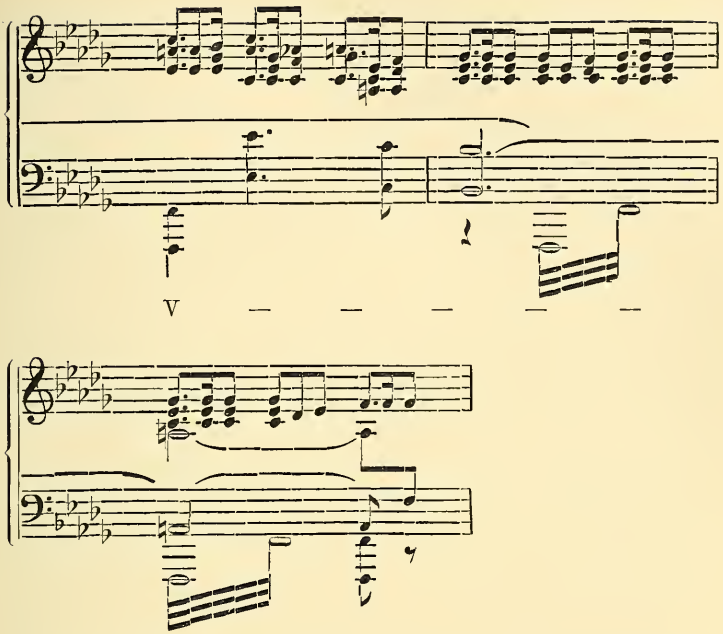


noch weniger als der Nonenakkord einen durchgreifenden Existenzgrund aufweisen können. In der Tat liegt solchen Phänomenen wieder der Orgelpunkt und zwar wieder meistens in Verbindung mit Dominantencharakter zu Grunde, so daß dadurch nur die charakteristische Gewalt des Orgelpunktes, nicht aber die Summe der darüber aufgetürmten Intervalle als Einheit erwiesen wird. Z. B.:

238] R. Wagner, Rheingold, kleine Partitur, zweite Szene S. 362.

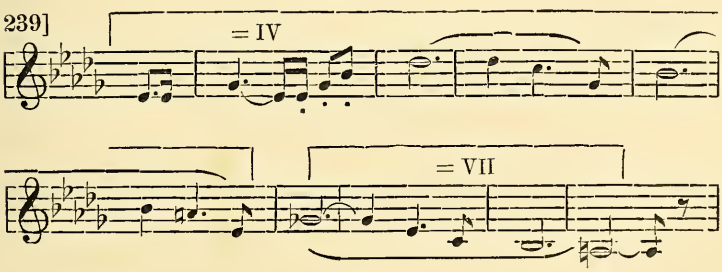



ff
V
(IV)
trem.
V
(II)
V
(VII)
immer ff
V



Hier finden wir auf dem Orgelpunkt der Dominante in B-moll — wohlgemerkt also wieder auf der Stufe der eindeutigen Akkorde! — zunächst einen Vierklang der zweiten diatonischen Stufe: C, Es, Ges, B in den Takten 1 und 2, hernach den verminderten der siebenten Stufe (Takt 3—6), noch später den Septakkord der vierten Stufe (Takt 7—8), der zweiten (Takt 9 und 10), der siebenten (Takt 11—14).

Man vergleiche des weiteren hierzu auch die Etappen der Melodie selbst:



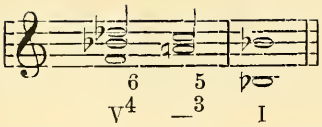
Bieten nun aber diese, in ihrer eigenen horizontalen Harmonie betrachtet, nicht etwa zunächst den Vierklang der vierten Stufe in B-moll in den Takten 1—5 und hernach den verminderten der siebenten (= fünften Stufe), wenn nicht vielleicht gar schon im fünften Takt mit Eintritt des A die siebente Stufe zu wirken beginnt?

Und — was sehr wichtig ist — meidet nicht Wagner im Takt 7 (Fig. 238), wo der Septakkord der vierten Stufe sich aufbaut, den Ton C, der den Grundton der zweiten Stufe bedeutet hätte?

Doch teile man die Akkordsäule und die Linie der Melodie, wie man eben will (also eventuell auch anders, als ich es hier vorgeschlagen habe), das Resultat bleibt dennoch dieses, daß wir zur gegebenen Zeit effektiv nur einen Vierklang und keinen Fünf- oder gar Sechsklang zu hören bekommen. Den Ton des Orgelpunktes aber, also hier das F, mit zum Klang zu addieren, hieße das nicht das eigene Gefühl verleugnen und es an eine fixe theoretische Wahnvorstellung ausliefern? Wer addiert denn wohl sonst zum Ton des Orgelpunktes die vielen Stufen und sonstigen durchgehenden Erscheinungen, die über denselben hinweggehen? Ist doch gerade der Orgelpunkt der vehementeste und drastischeste Ausdruck der Stufe, die auf Erfüllung ihres transzendenten Inhaltes lange, sehr lange warten kann, bis sich die Kette von vielfältigen harmonischen Gliedern — oft auch im Sturm — über ihm abgewickelt hat.

Hat nun unser Bedürfnis, eine komplizierte Erscheinung so einfach als möglich zu hören, wie wir gesehen, dazu geführt, lieber einen Orgelpunkt als einen Undezimen- oder Terzdezimenakkord zu hören, so bietet uns dasselbe Bedürfnis bisweilen noch eine andere Annahme, nämlich die des Vorhaltes (§ 165), der wieder durch eine größere Einfachheit als jene Mehrklänge sich auszeichnet. So würde sich im angezogenen Wagnerschen Beispiele der Vorhalt, für dessen wirkliche kompositorische Ausführung wir hier bloß den abstrakten Plan setzen wollen, normalerweise allerdings so abzuwickeln haben:

240]



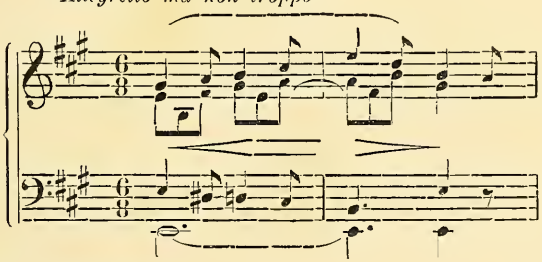
Man wird aber begreifen, daß es dem Grundton einerlei sein kann, ob seine Quint und Terz, hier C und A, durch die Sext und Quart in deren wirklichem Abstand vorgehalten werden, oder ob die nämlichen Töne Des und B die harmonisch retardierende Wirkung in ihrer Eigenschaft als z. B. die Sept von Es (der vierten Stufe: Es-Ges-B-Des) oder bezw. von C (der zweiten Stufe: C-Es-Ges-B) üben; denn so lange es dem Grundton F überhaupt an den ihm zugehörenden harmonischen Tönen C und A fehlt, werden Des und C immer als Vorhalte wirken, mögen sie dann gebracht sein, wie sie auch wollen.

Jedenfalls glaube ich erwiesen zu haben, daß ein solcher Vielklang als selbständige Bildung im selben Maße undenkbar ist, als entweder meistens der Orgelpunkt und mehrere Vierklänge (Stufen), oder gar der Vorhalt in den Vordergrund unseres Bewußtseins treten.

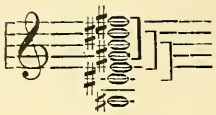
Man gestatte noch ein Beispiel aus der siebenten Symphonie von Bruckner, der im ersten Satz Vorhaltswirkungen nachgehend über der fünften Stufe in H-dur Vierklänge der zweiten, vierten und sechsten Stufe, also bis wieder zu einem Fis[1]), als

[1]) Es ist vielleicht nicht überflüssig zu bemerken, daß dieses Fis wegen seines entscheidenden Charakters als Sept von Gis, als welche sie hier komponiert wurde, seiner Beziehung zum Grundton Fis als dessen Oktav verlustig wird. Ähnlich ist es auch z. B. in Beethovens Sonate Op. 101, Takt 1 und 2,

241] *Allegretto ma non troppo*

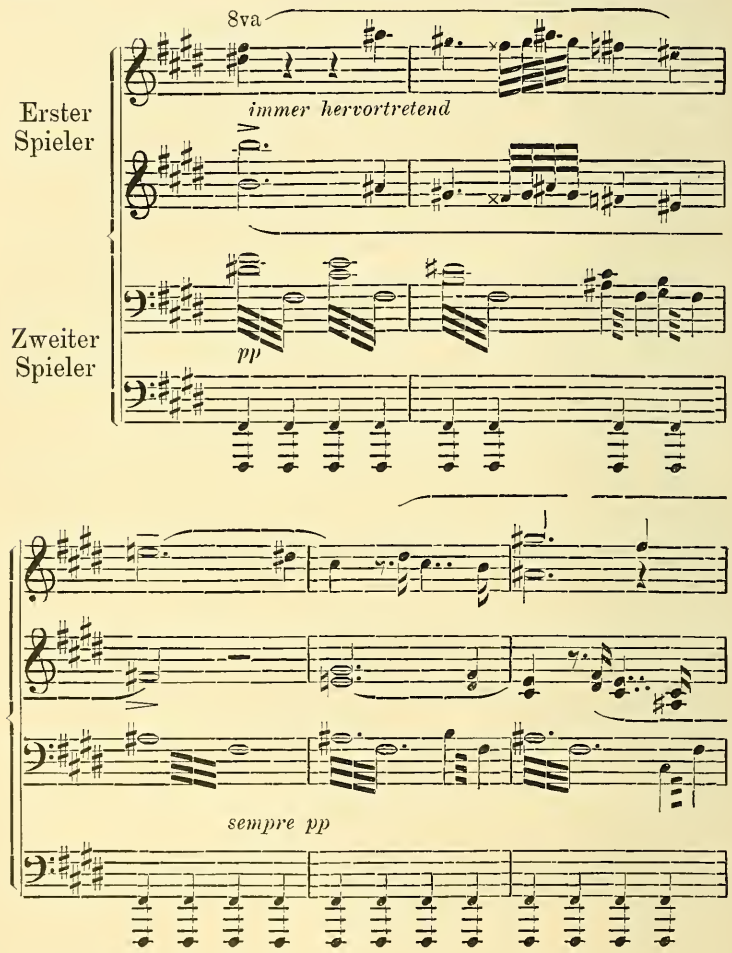


242]

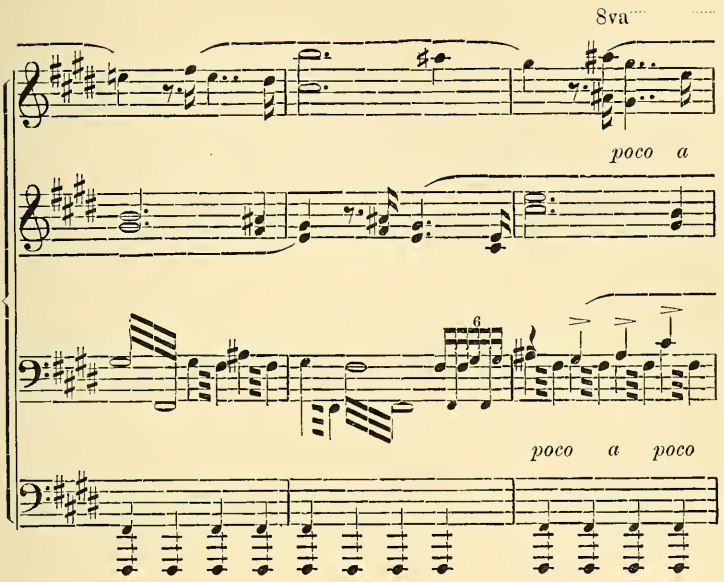


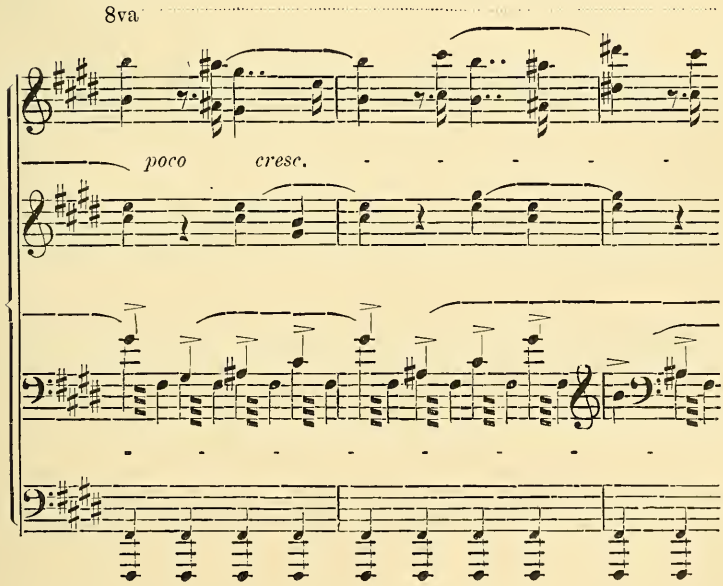
der Sept der sechsten Stufe Gis, progressiv steigert:

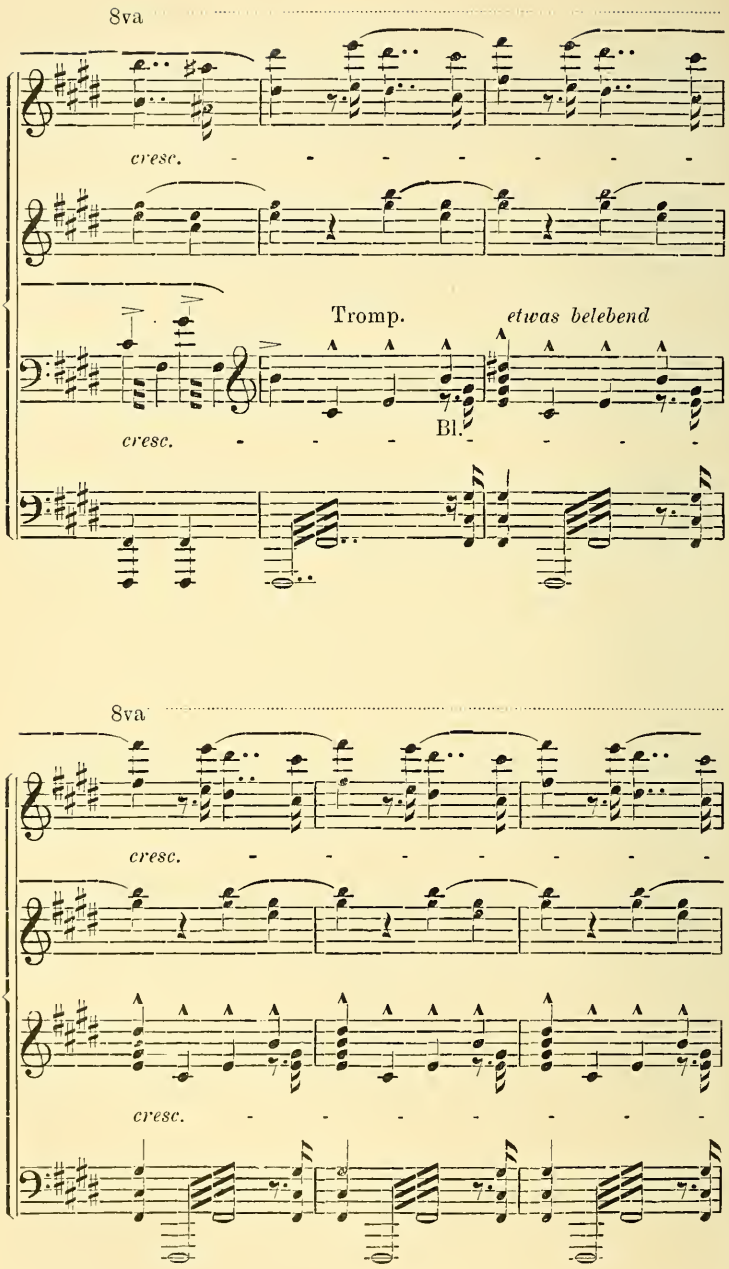
243] A. Bruckner, VII. Symphonie (D—E).

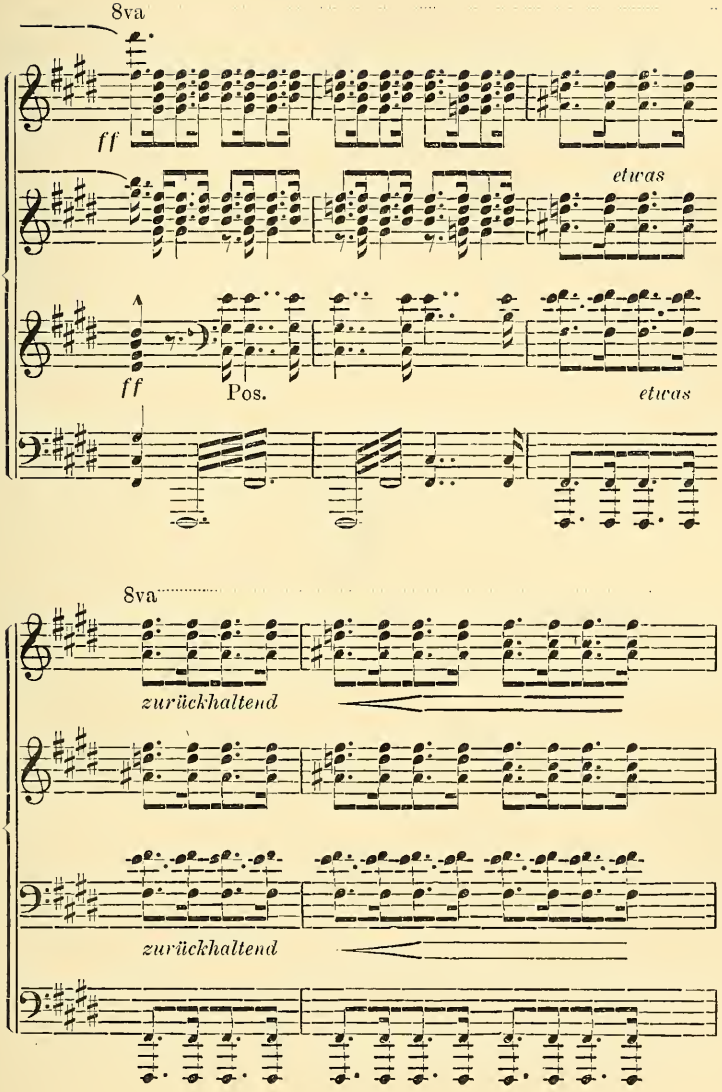


wo der Vorhalt E zu Beginn des zweiten Taktes, eben wegen der zu H dissonierenden Vorhaltsnatur, (des Vorhaltes der Quart) nicht mehr als Oktav zum Grundton E zu hören ist.


8va
poco a
poco a poco


8va
poco cresc.


8va
cresc.
Tromp.
etwas belebend
Bl.
cresc.
8va
cresc.
cresc.


8va
ff
etwas
ff
Pos.
etwas
8va
zurückhaltend
zurückhaltend

II

Praktischer Teil

I. Abschnitt

Die Lehre von der Bewegung und Folge der Stufen

Erstes Hauptstück

Von der Psychologie des Inhalts und Stufenganges

1. Kapitel

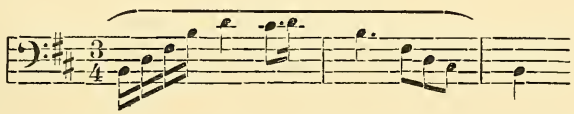
Stufe und Inhalt

§ 115

Das Motiv als Dolmetsch des harmonischen Begriffes

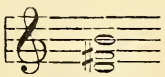
In der praktischen Kunst kommt es im allgemeinen darauf an, den Begriff der Harmonien (eines Dreiklanges oder Vierklanges) durch lebendigen Inhalt zu realisieren. So z. B. macht in Chopins Prélude, Op. 28, Nr. 6 erst das Motiv:

244]



den abstrakten Dreiklangsbegriff H, D, Fis so recht lebendig, wogegen

245]



allein bloß etwa die Wirkung einer zunächst nur skizzierten Behauptung erreicht.

§ 116

Die Notwendigkeit des Auskomponierens harmonischer Begriffe

In dem Maße nun aber, als der harmonische Begriff zu seinem Dolmetsch eben das Motiv benützt, das ja den primärsten Teil des Inhaltes bildet, verwachsen Harmonie und Inhalt derart, daß von nun ab nur ein bestimmtes inhaltliches Glied des Gesamtorganismus erst den Drei- oder Vierklang unserer Empfindung zum Bewußtsein bringt, und umgekehrt die Gesetze des Harmonischen die Entstehung des Inhaltes beeinflussen. Es wird solchermaßen eine jegliche Harmonie nicht bloß behauptet, sondern auch auskomponiert und dadurch erst erwiesen[1]); wie denn eben aus diesem Bunde des Inhaltes und der Harmonie zugleich auch das Gefühl der Stufe (vgl. § 76 ff.) in uns erblüht.

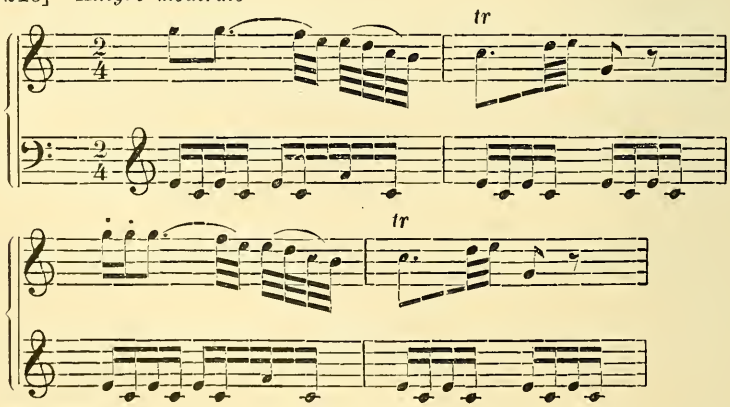
§ 117

Wie der Inhalt aus der Harmonie entsteht

Verfolgen wir die Phasen dieses Bundes weiter, so wird uns, wenn auch schrittweise, sowohl die Form des Stückes klar, wie umgekehrt mit aus dem Grunde der Form nun auch die Psychologie des Stufenganges ihre wesentliche Bedeutung erst so recht nachdrücklich erweist.

Nehmen wir z. B. die vier ersten Takte der Mozartschen Klaviersonate in C-dur (Köch-V. Nr. 330):

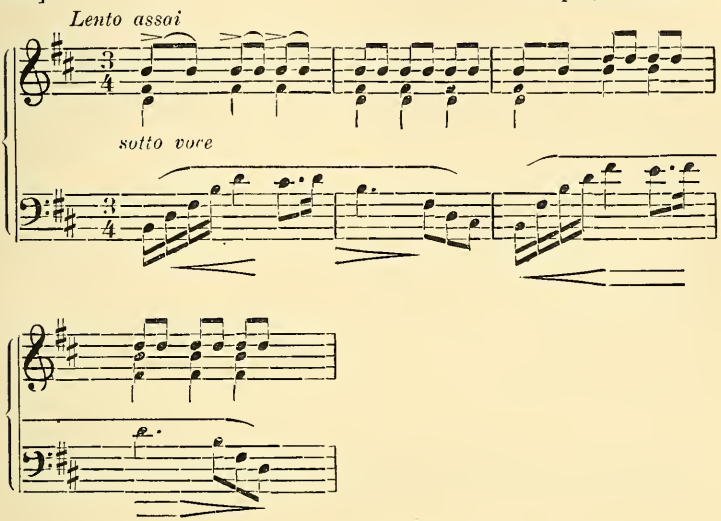
246] *Allegro moderato*



[1]) An diese organische Wechselwirkung von musikalischem Stoff und Harmonie immer wieder zu erinnern mag nicht überflüssig sein,

oder die vier ersten Takte des schon in § 115 angeführten Chopinschen Prélude:

247] Chopin, Prélude.

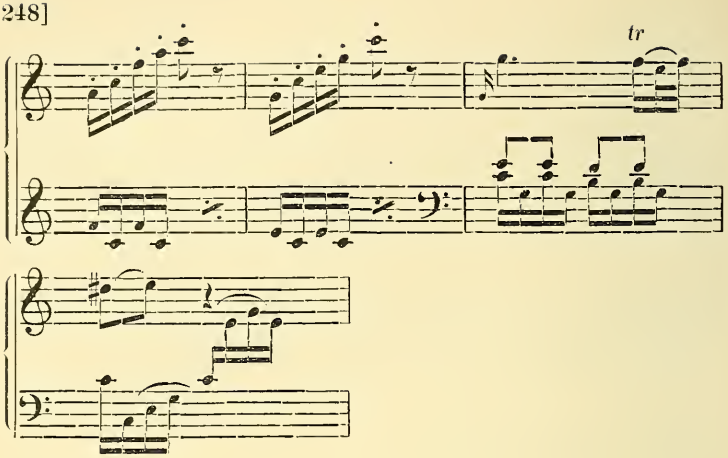


so sehen wir in beiden Fällen wohl an sich genügend auskomponierte Dreiklänge (bei Mozart, wenn man will, sogar einen bescheidenen Orgelpunkt), da aber bislang durch alle vier Takte hindurch nur erst ein einziger Dreiklang sich Geltung verschafft hat, so können wir unmöglich dadurch allein schon befriedigt sein, zumal ja sowohl C, E, G (bei Mozart), als auch H, D, Fis (bei Chopin) beide kraft ihrer Drei- resp. Sechsdeutigkeit (vgl. § 67) in drei bezw. sechs Tonarten heimisch sind. So verlangt denn also für ihren Teil die Harmonie schon allein nach weiterer Erläuterung, wer sie sei, wodurch das Bedürfnis und damit zugleich die Erwartung einer Fortsetzung in uns entsteht. In uns — und natürlich auch im Komponisten! Daher finden wir auch an den angezogenen Stellen die Ergänzung, und zwar bei Mozart:

---

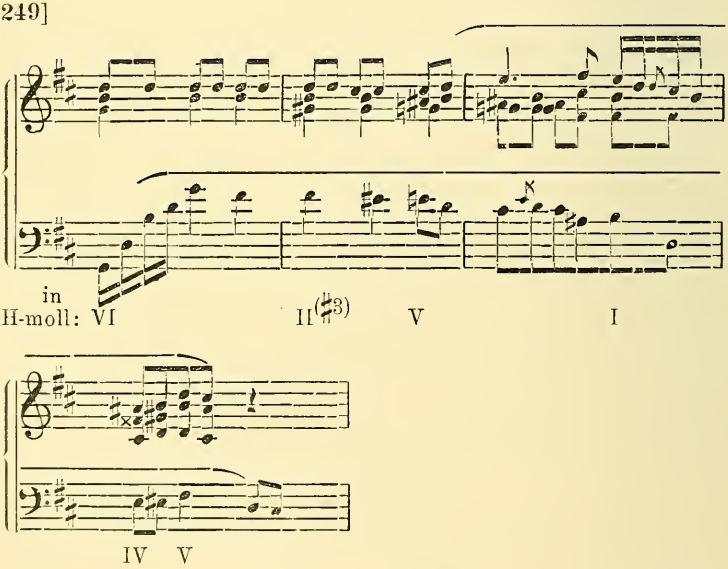
besonders zu einer Zeit, wie die jetzige, die in ihren Werken oft Klang auf Klang häuft, ohne daß diese durch motivischen Inhalt auskomponiert und durch den Stufengang erläutert würden.

248]



und bei Chopin:

249]



Bei ersterem werden die vierte und fünfte Stufe mit jeweilig neuem Inhalt auskomponiert, bis die Tonika, die auf die fünfte Stufe folgt, uns harmonisch wie gedanklich das Gefühl einer relativen Befriedigung, wie sie bis dahin gar nicht erreicht werden konnte, endlich gewährt.

Eine andere Fortsetzung aber mit anderem Ausgang finden wir bei Chopin. Durch den Stufengang VI, II, V, IV, I, V wird der Ausgangspunkt allerdings zur Genüge erläutert und wir wissen alsbald, daß wir uns in H-moll befinden, jedoch steht am Ende der Stufenreihe nicht, wie im Beispiel aus Mozart, die Tonika, sondern die Dominante, die uns gleichwohl eine deutliche Abgrenzung des Inhaltes immerhin empfinden läßt.

---

2. Kapitel

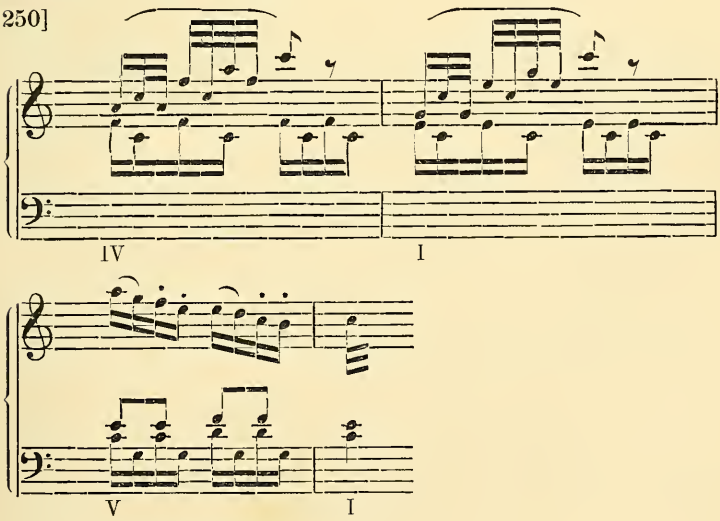
Von den Arten der Inhaltsschlüsse

§ 118

Vordersatz und Nachsatz

Die Befriedigung, zu der wir in den beiden Fällen unserer Beispiele gelangen, können wir indessen noch nicht als eine endgültige, sondern nur erst als eine vorläufige, eine relative bezeichnen, da es zunächst ja noch an der für die Deutlichmachung des bereits gewonnenen Inhaltes unerläßlichen Assoziation der Wiederholung fehlt, von der in § 5 die Rede war. Es folgt daher bei beiden noch eine weitere Fortsetzung. — Bei Mozart:

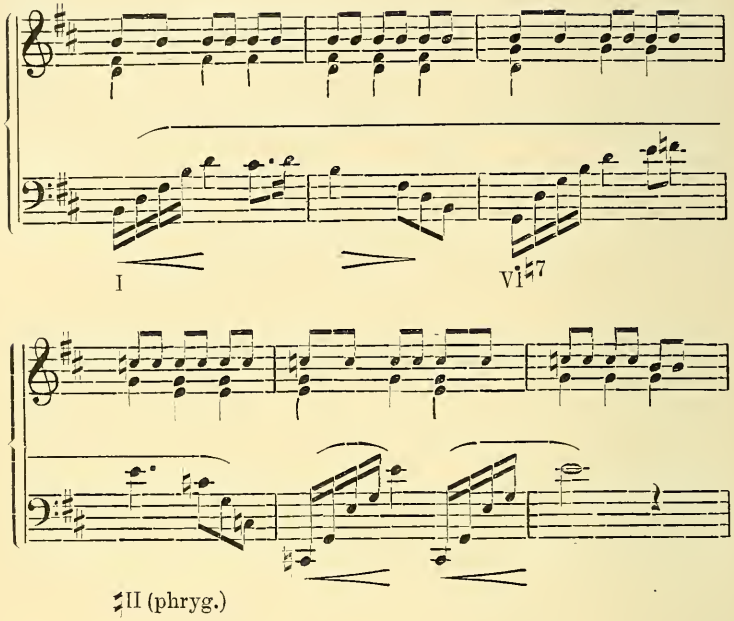
250]



mit dem Stufengang IV, I, V, I.

Bei Chopin:

251]



mit dem Stufengang I, VI, II, V, I, VII (= V), VI, V und VI u. s. w.

Dadurch entstehen aber zwei gesonderte Teile, von denen der erste — wie bereits erwähnt — bloß eine vorläufige, relative Befriedigung gewährt, während der zweite — mindestens bei Mozart — eine endgültige, absolute Befriedigung des geschlossenen Gedankens bringt. Den vollständig geschlossenen Gedanken nennt man Periode, seine gesonderten Teile Vorder- und Nachsatz.

§ 119

Der Ganzschluß

Die Befriedigungsgefühle, zu denen wir in den Phasen der angeführten Beispiele gelangen, müssen wir jedoch noch näher charakterisieren.

Betrachten wir zuerst den Nachsatz des Mozartschen Beispiels. Hier ist unsere Befriedigung wohl die absoluteste. Woher kommt das? Offenbar aus zwei Gründen, die im Schoße des Gedankens beisammen liegen und sich gegenseitig bedingen, — aus einem formellen und einem harmonischen Grunde. Denn indem der Nachsatz die durch die Assoziation gebotene Wiederholung gebracht hat, ist zunächst unserem Formbedürfnis in vollem Maße Genüge geschehen, so daß in unserer Empfindung — selbstverständlich soweit eben nur dieser einzelne Gedanke selbst in Betracht kommt — keinerlei Unbestimmtheit, keinerlei Zweifel zurückbleibt. Anderseits aber wird denn auch zugleich dem harmonischen Element, welches hier durch den Stufengang IV, V, I repräsentiert ist, nun erst gerade unter Mithilfe der Form (§ 117) möglich, das Gefühl der vollständigen Befriedigung in uns zu erzeugen.

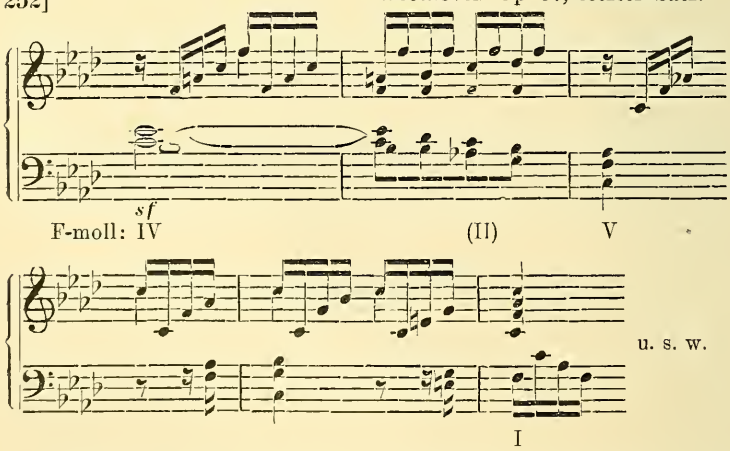
Dieser Stufengang IV, V, I kann indessen wohl überall — am Anfang, in der Mitte wie auch am Schlusse eines Gedankens — vorkommen. Welche Bedeutung darin die vierte Stufe insbesondere in Anspruch nimmt, habe ich aus Anlaß der Inversion in § 17 bereits ausführlich dargelegt. Harmonisch allein betrachtet und von jeder Form losgelöst, sehen wir einen solchen Stufengang I, IV, V, I, seine Wir-

kung immer zunächst zu Gunsten einer Tonika und in weiterer Folge auch ihrer Tonart äußern. Kommt aber dazu noch die Tatsache, daß — wie oben im Nachsatz des Mozartschen Beispiels (Fig. 250) — die Tonika gar nun mit dem Ende der Form zusammenfällt und somit denn auch die Rückkehr zum ersten harmonischen Ausgangspunkt bedeutet, so sehen wir die treibenden Kräfte endlich an ihrem Ziele, Form wie Harmonie haben einen vollen Kreislauf absolviert, — und darum sprechen wir in solchen Fällen auch von einem vollkommenen Ganzschluß, von einer vollkommenen Kadenz.

Einen etwas schwächeren Grad von Befriedigung bietet uns das Ende des Vordersatzes in demselben Beispiel. Der Stufengang ist freilich derselbe wie im Nachsatz, da indes die Melodie im Moment des Eintreffens der Tonika bloß die Terz des Tonikadreiklangs und nicht schon den Grundton selbst bringt, so ist der Ganzschluß hier eben nur ein unvollkommener.

Ebenso unvollkommen wäre der Ganzschluß, wenn statt des Grundtones die Quint des Tonikadreiklanges gekommen wäre. Z. B.:

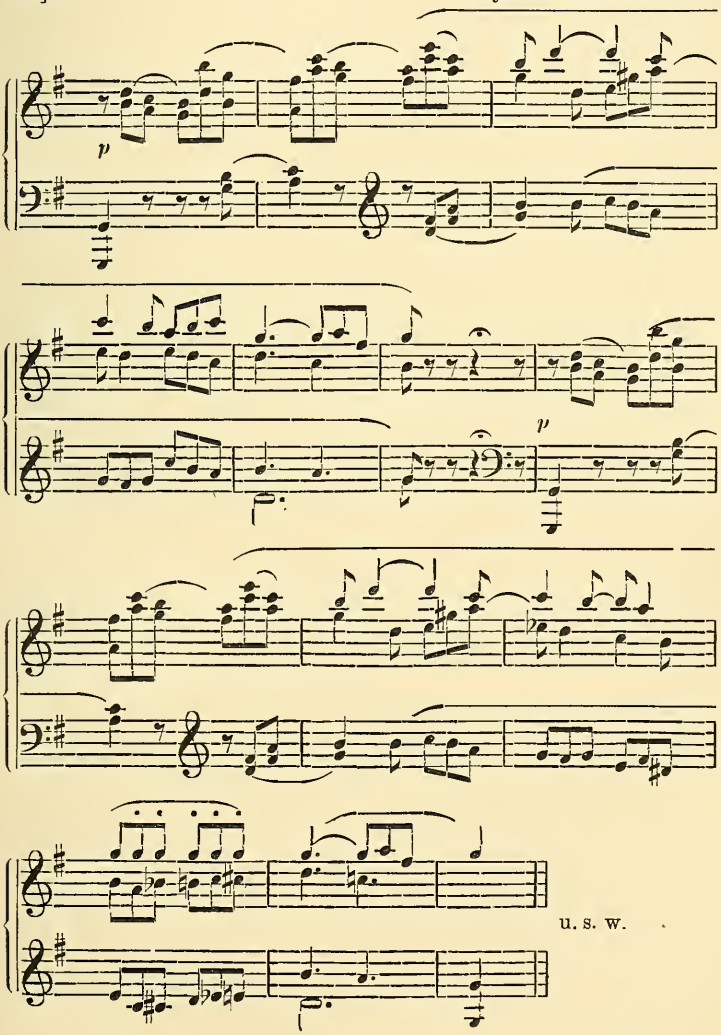
252] Beethoven Op. 57, letzter Satz.



Man könnte freilich danach versucht sein zu glauben, daß der vollkommene Ganzschluß vielleicht immer nur ans Ende

des Nachsatzes, dagegen ans Ende des Vordersatzes stets ein unvollkommener gehöre. Mag dies auch in den meisten Fällen zutreffen, so ist dennoch ein solcher Zusammenhang von Form und Kadenz keineswegs ein unbedingter, und es kann auch am Ende des Vordersatzes ein vollkommener Ganzschluß vorkommen, wie z. B.:

253] Haydn, Sonate E-moll.



wo der vollkommene Ganzschluß (selbst trotz ⌒) dennoch nicht die Macht hat, unser Bedürfnis nach der Assoziation d. h. hier nach dem Nachsatz aufzuheben. Wie man sieht, beruht das Wesen der Kadenz also in erster Linie auf dem harmonischen Gesichtspunkt des Stufenganges, wobei es ihr, sobald zugleich auch die Form mitbestimmend wirkt, schon genügt, wenn diese bei einem noch so kleinen Ruhepunkt anlangt.

§ 120

Der Halbschluß

Eine Befriedigung wieder anderer Art bietet uns der Schluß des Vordersatzes des in § 117 angezogenen Chopinschen Beispiels Nr. 249. Zwar sehen wir dort, in den ersten drei Takten der Fortsetzung, zunächst einen Stufengang, der, an sich betrachtet, schon den Ganzschluß bedeuten könnte, nämlich die Stufenfolge (I) VI, II, V, I; da indessen mit dem Eintritt der hier zuletzt zitierten Tonika nicht schon auch zugleich die Form zu einem Einschnitt gelangt ist — was ja, wie wir gesehen, unerläßliche Voraussetzung der Kadenz ist — so verbindet sich damit noch nicht die Wirkung einer solchen. Vielmehr schreitet der Inhalt diesmal noch über die Tonika hinweg, bringt die vierte und fünfte Stufe, worauf dann endlich erst mit der Dominante der Einschnitt der Form zusammenfällt.

Somit kann — wie unser Beispiel lehrt — auch die Stufenfolge I, IV, V einen Formeinschnitt anzeigen, trotzdem die Ordnung der Stufen eine umgekehrte ist, wie die des Ganzschlusses.

Erwägt man, daß die Dominante die erste Oberquint ist, so folgt aus dieser ihrer sekundären Natur schon allein, daß sie niemals Symbol der Rückkehr zum Ausgangspunkt ist, wie es die Tonika naturgemäß vorstellt. Diese Art zu schließen nennt man nun zur Unterscheidung einen Halbschluß.

Ist es der Dominante nun auch nicht vergönnt, je die Rolle einer Tonika zu spielen, so hat sie dafür eine andere wertvolle Eigenschaft, nämlich die, anzuzeigen, daß eben die Tonika noch zu erwarten sei. Sie kann also unter Umständen einen Teil des Inhaltes wohl deutlich abgrenzen,

und wenn zwar auch niemals mit dem Gewicht eines Punktes — um die Assoziation der Sprache und der Grammatik hier zu Hilfe zu nehmen — so doch mit dem geringeren Gewichte der untergeordneten Satzteiler, wie Beistrich, Strichpunkt, Doppelpunkt und Fragezeichen.

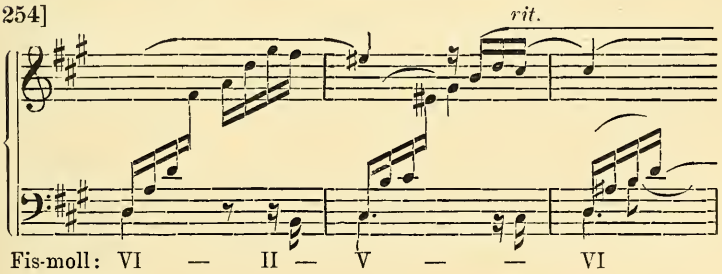
Soll nun aber die Dominante die Wirkung eines Halbschlusses ausüben, so muß sie eben als Dominante deutlich komponiert sein, was indessen doch nicht anders geschehen kann als dadurch, daß ihr die Tonika vorausgeht, die sie gleichsam erzeugt und erklärt. So ergeben sich denn aus der Tonika der Stufenordnung I—IV—V zwei Wirkungen: sie bedeutet einerseits die Entwicklung und macht es dadurch anderseits der Dominante erst möglich, den Halbschluß auszulösen.

Es versteht sich indessen von selbst, daß für I—IV—V sehr wohl auch die Ordnung IV—I—V stehen kann.

Der oben geschilderte Charakter der Dominante im Dienste der Form erklärt es hier, weshalb zuweilen Komponisten sie sogar am Ende, am letzten Ende des Stückes überhaupt gebrauchen, wenn es sich nämlich darum handelt, das ganze Gebilde gleichsam in eine Frage aufzulösen. Man vergleiche hierzu z. B.:

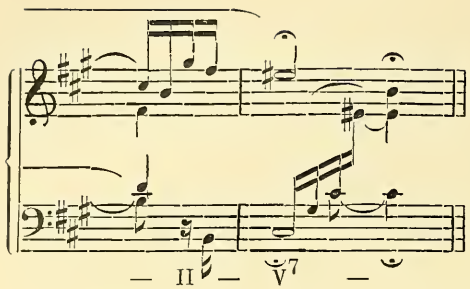
Schumann, „Im wunderschönen Monat Mai". Op. 48, Nr. 1[1]).

254]



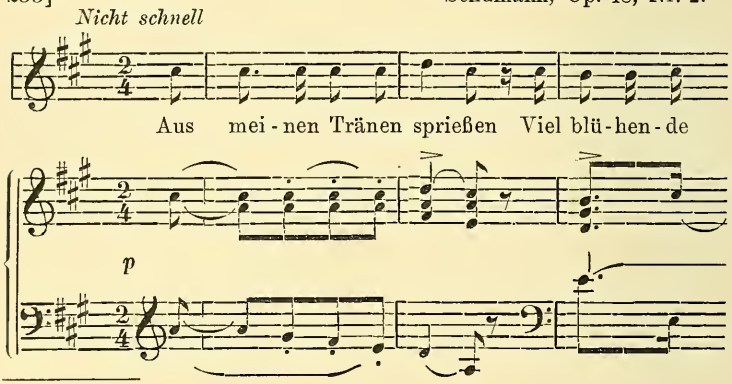
[1]) Eine ähnliche Wirkung, wie sie hier Schumann durch Anwendung des Halbschlusses am Ende des Stückes erzielt hat, suchte ohne Zweifel auch Rich. Strauß im Schluß von „Also sprach Zarathustra" durch ein Schwanken zwischen zwei Tonarten, nämlich H-dur und C-dur hervorzubringen. . . .

Jedoch muß sich der, an sich immerhin vielleicht erreichbaren



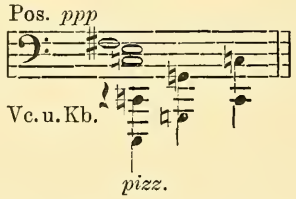
Als Kuriosum einer genialen Verbindung beider Arten von Schlüssen (nämlich des Halbschlusses und des Ganzschlusses) an einem und demselben Punkt am Ende des Vordersatzes mag hier angeführt werden:

255] Schumann, Op. 48, Nr. 2.

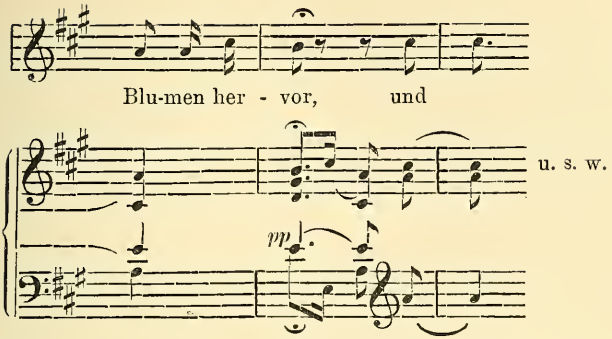


Absicht des Autors die Wirkung versagen, weil nach der vorausgegangenen und breit ausladenden H-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$-Tonart, in deren Sinne es überdies acht Takte vor Schluß noch heißt:

256]



doch unmöglich schon die letzten C bei den Violoncellen und Kontrabässen allein (bloß dem Autor zu Gefallen) genügen können, um etwa auch die mitintendierte C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$-Tonart zu erweisen, da sie ja in Wirk-



Die Singstimme bringt zunächst den Halbschluß, worauf das Klavier sofort mit dem vollkommenen Ganzschluß nachzieht. In sinnigster Weise zeigt der Autor die absichtliche Unterscheidung beider Schlüsse durch die Stellung des Legatobogens beim Klavier an. Allerdings stellt dieses Beispiel im Grunde genommen einen vollkommenen Ganzschluß dar; dadurch aber, daß die Singstimme bei der Dominante abbricht, vermag sie, mindestens für die Dauer der Fermate, die Wirkung eines Halbschlusses ihrerseits täuschend zu erzeugen.

§ 121

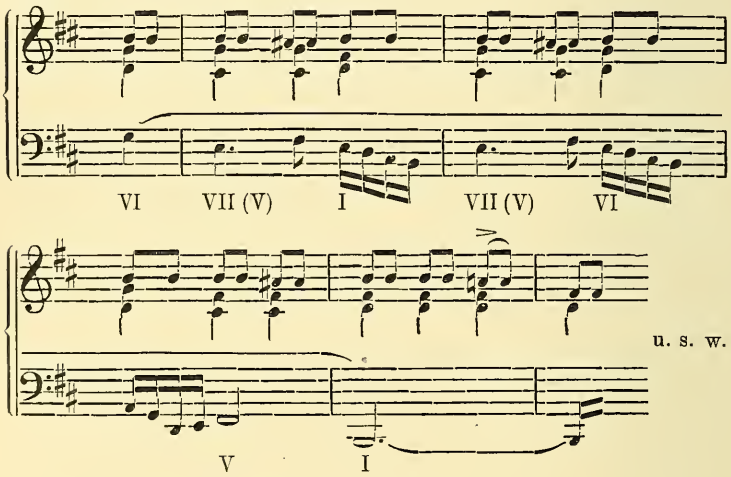
Der Trugschluß

An den Ausgang des Nachsatzes im Chopinschen Beispiel aus § 118 knüpft sich wieder eine andere Art von Schlußwirkung. Hier schickt sich der Autor bereits an, den Gedanken zu schließen, wie man aus der Stufenfolge: V, I, V, VI und V in den Takten 7 bis 9 des Beispieles, leicht entnehmen kann. Im letzten Moment aber gebraucht er statt der ersten Stufe, welche die erwartete Schlußwirkung gebracht hätte, eine sechste Stufe, nämlich G, das hier in Moll um einen Halbton höher als die fünfte liegt, wodurch zunächst die Schlußwirkung vertagt wird. Scheinbar entfällt hier der Effekt der Tonika H, da statt ihrer die sechste Stufe gekommen ist; hört und empfindet man aber, wie

lichkeit vielmehr nur erst die II. phrygische Stufe und zwar eben in H-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ vorstellen, so daß entgegen der Intention und wohlgemerkt ohne jede Trübung in Summa einzig H-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ resultieren kann.

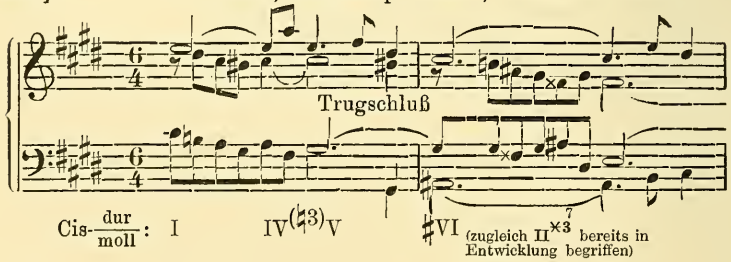
das erwartete H zwar nicht selbst als Grundton gekommen, als Terz jedoch gleichsam in die Gefangenschaft eines anderen Grundtones (nämlich der sechsten Stufe G) geraten ist, so begreift man, daß hier eine Nuance der Schlußwirkung vorliegt, die psychologisch sehr treffend als „Trugschluß“ bezeichnet wird. Der Autor sieht sich daher vor die Aufgabe gestellt, die Tonika — um in unserem Bilde zu bleiben — aus der Gefangenschaft zu befreien, d. h. es gilt — um im Sinn der Stufen zu sprechen — von der sechsten Stufe, die als dritte Oberquint empfunden wird, den Weg zur Tonika zurück über die zweite und erste Oberquint fallend zu suchen. Daher lautet die Fortsetzung wie folgt:

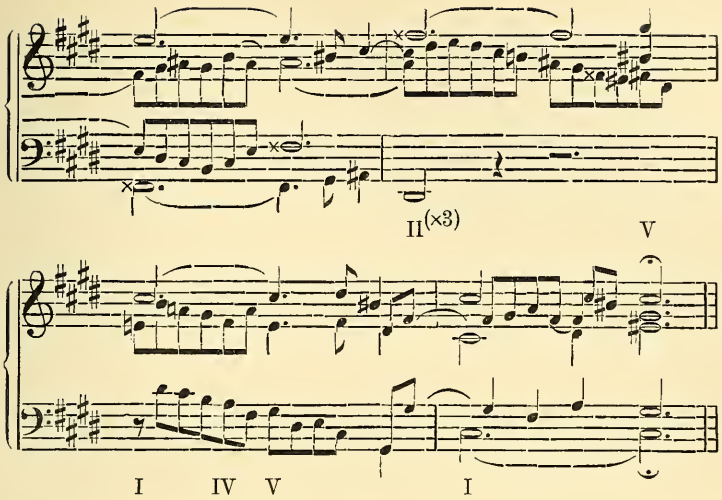
257]



Ein anderes Beispiel für die gleiche Art von Trugschluß V—VI bietet folgende Stelle:

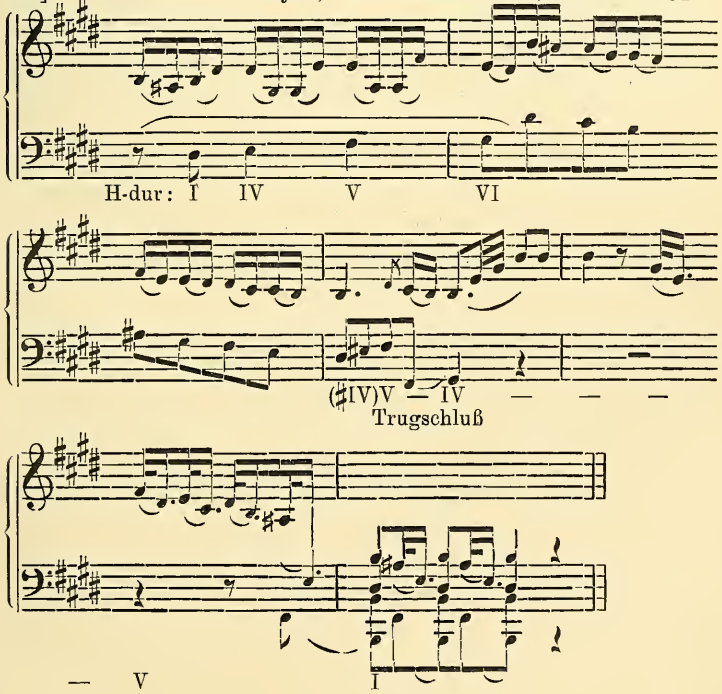
258] J. S. Bach, Wohltemp. Klavier, Präludium Cis-moll.





Betrachten wir aber das folgende Beispiel:

259] Haydn, Klaviersonate E-dur, Ed. P. Nr. 34.



so begegnen wir hier einer ähnlichen Trugschlußwirkung, wie bei Fig. 251 und 258, mit dem Unterschied allerdings, daß die beim dritten Viertel des dritten Taktes erwartete Tonika H als Quint in die Gefangenschaft der vierten Stufe, des Grundtones E, gerät, aus der sie in den nachfolgenden und letzten zwei Takten befreit wird. Nebenbei bemerkt gönne man sich einige Muße, die sensible Inspiration hier anzustaunen, die es zu stande bringen konnte, daß dieser bescheidene $\frac{1}{32}$-Ton E zugleich die Stufe in einer Dauer von nicht weniger als vier Vierteln symbolisiert: ein Verhältnis also von einem zu einer ganzen Note, d. i. 1 : 32!

Die beiden obigen Trugschlüsse lassen sich also in folgenden Formeln ausdrücken:

1. V—VI (= I als Terz),
2. V—IV (= I als Quint).

Das sind die beiden allein möglichen Formen der Trugschlüsse, denen die Tonika selbst zu Grunde liegt, wie sie dem vollkommenen Ganzschluß gemäß erwartet wurde.

§ 122

Der Plagalschluß

Mit diesen drei Arten von Schlüssen (Ganz-, Halb- und Trugschluß) haben wir eigentlich alle Haupttypen bereits erschöpft. Es lassen sich jedoch noch mannigfache Modifikationen denken, die der Künstler verwendet. So nimmt der sogenannte Plagalschluß eine eigenartige Mittelstellung zwischen dem Ganz- und dem Halbschluß ein, und wird auch gewöhnlich zu den Halbschlüssen gezählt. Ich möchte ihn eher als eine besondere Abart des Ganzschlusses bezeichnen. Von letzterem unterscheidet er sich bloß dadurch, daß die Unter- und die Oberdominante ihre Plätze wechseln: während nämlich beim Ganzschluß die Folge der Stufen IV—V—I ist, sehen wir hier V—IV—I. Vgl. Nr. 164, S. 206, und des weiteren z. B. bei Brahms den Schluß des letzten Satzes der ersten Symphonie und den des Andante in der dritten Symphonie u. s. w.

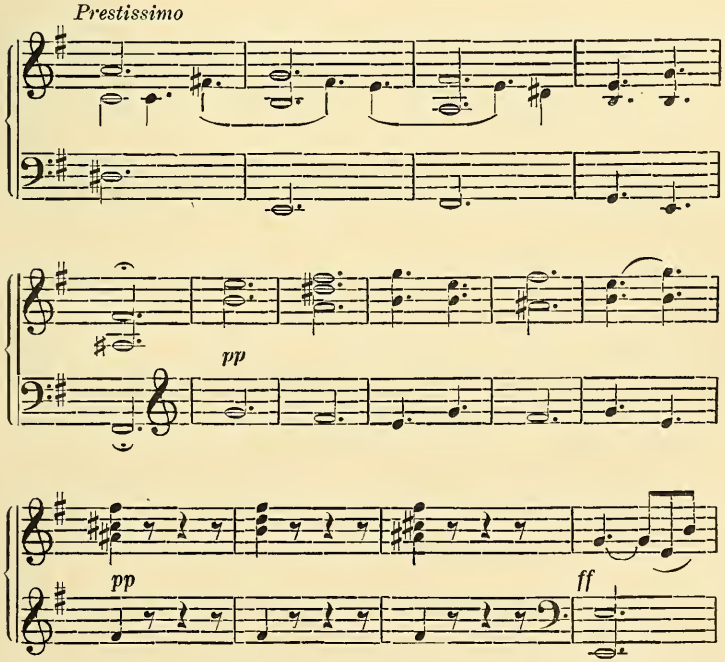
Im allgemeinen wird zum Wesen des Ganzschlusses allerdings bloß V—I, und zum Wesen des Plagalschlusses nur IV—I gezählt, doch möchte ich davor warnen, im ersteren Falle an die vierte und im letzteren Falle an die fünfte zu vergessen; beide gehören im Prinzip mit zum Wesen dieser Schlußarten, soweit nicht etwa ein allzurasch vorübergehender oder modulierender Charakter von dieser Ausführlichkeit abzugehen gestattet bezw. nötigt, wie es eben in modulierenden und Durchführungspartien oft genug der Fall ist.

§ 123

Andere Schlüsse

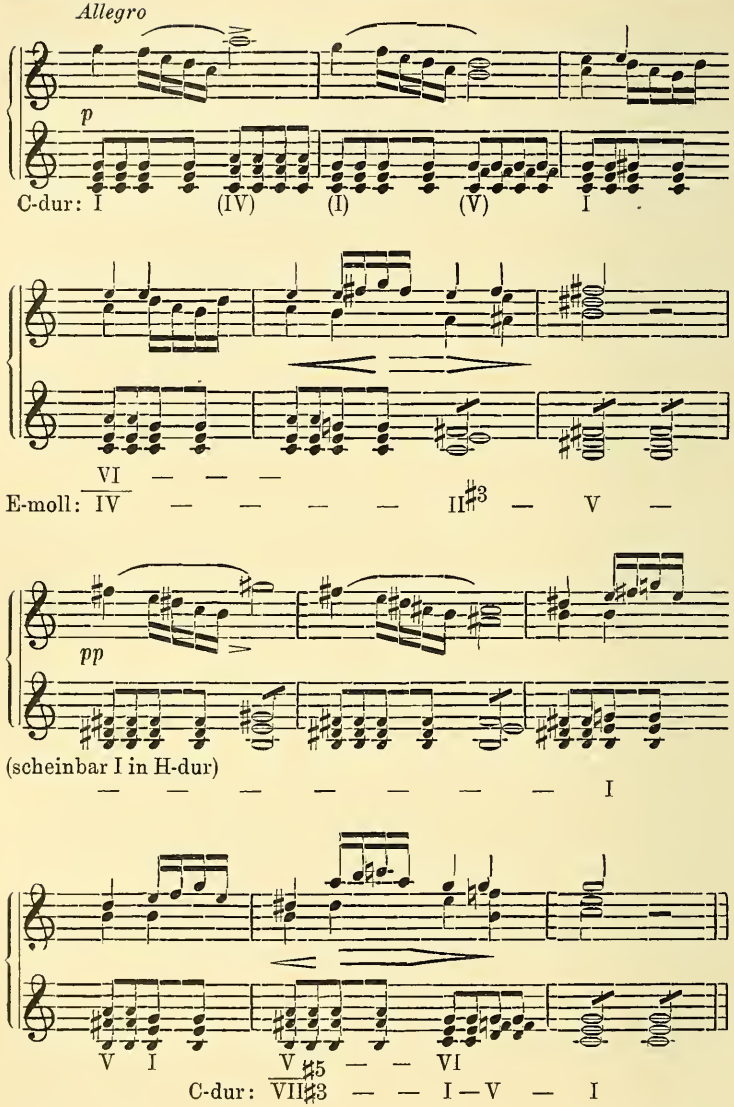
Auch vom Halbschluß lassen sich verschiedene Modifikationen denken, da ja außer der Dominante noch andere Stufen als Satzteiler komponiert werden können. Z. B.:

260] Beethoven, Klaviersonate Op. 109.



Oder:

261] Schubert, A-dur-Sonate, Op. posth.



Der Vordersatz endet zwar auch hier mit einer Dominante, nicht aber mit einer solchen in der Ausgangstonart C-dur, sondern in E-moll, nach welcher Tonart eben der

Inhalt des Vordersatzes moduliert ist. Hier stellt sich somit der Vordersatz als eine Verbindung von einer Modulation und einer regelrechten Verwendung der Dominante dar. Die Modulation setzt im dritten Takt ein, wo sich eine vierte Stufe aus E-moll entwickelt. Daß diese Harmonie A, C, E, die ja auch in C-dur eine sechste Stufe bedeuten könnte, bereits zu E-moll als vierte Stufe gehört, beweist aufs deutlichste übrigens die Verwendung des Fis in der Diatonie der Sopranmelodie im vierten Takt. Freilich hat Schubert die erdenklich raffiniertesten Mittel gebraucht, um die fantastische Entwicklung von einer ersten Stufe in C-dur bis zur fünften in E-moll im Laufe von nur fünf, sage: fünf Takten plausibel zu machen. Man beachte vor allem das Liegenbleiben des tiefsten Tones c^1 in vier Takten, dem später bloß ein Halbtonschritt nach abwärts folgt. Der Baß macht also keine großen Schritte, auch die Modulation geht nicht kräftig, nicht laut einher, sie gleitet vielmehr gespenstisch lautlos hinüber. Und nun erst die geniale Kraft, mit der ein solcher Vordersatz durch einen ebenfalls nur fünftaktigen Nachsatz beantwortet wird! Welche Lust zur Synthese und welche Rundung! Wie viele andere Künstler würden doch aus Mangel an synthetisch komponierender Kraft den Nachsatz in einem solchen Falle einfach schuldig bleiben, wenn sie auch schon fähig wären, einen ähnlich phantastischen Vordersatz zu entwerfen!

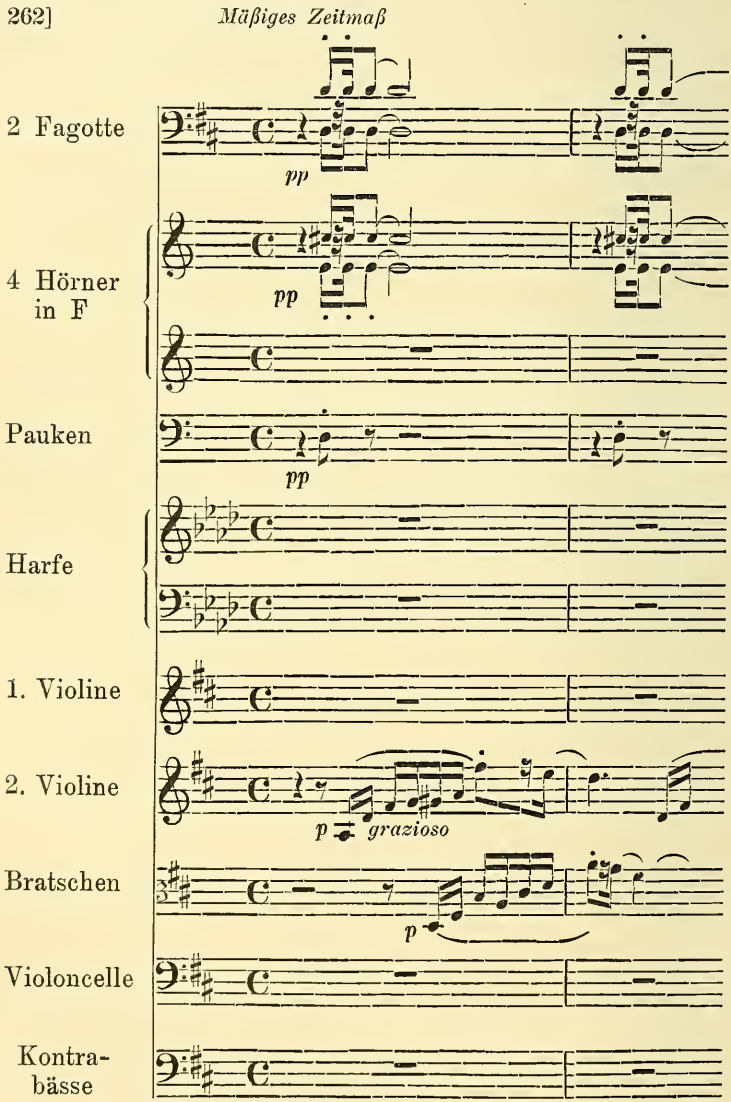
Anmerkung. Unnatürlich und daher unzulässig erscheint mir dagegen z. B. die Vordersatzkonstruktion in den Takten 4—12 des „Don Quixote“ von Richard Strauß, Op. 35.

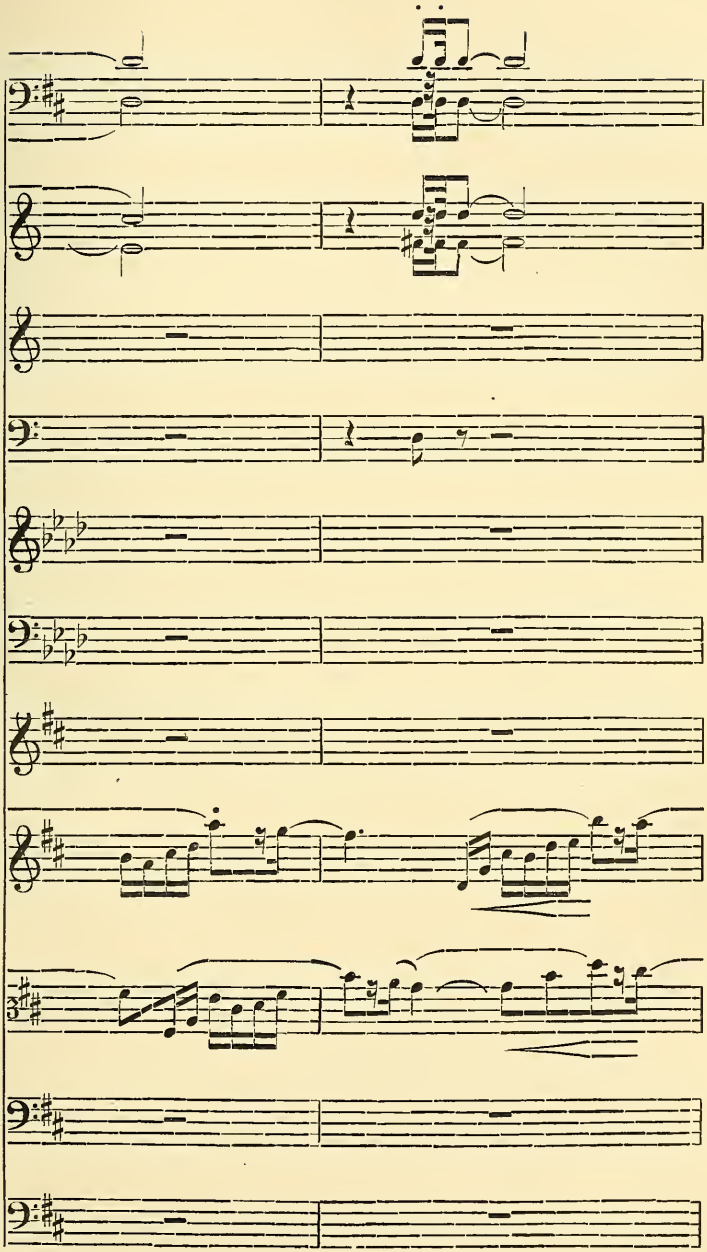
Ich wenigstens empfinde hier deutlich, wie der Autor die normale Entwicklung zur Dominante (A-dur) umgehen wollte, bloß weil sie eine normale ist.

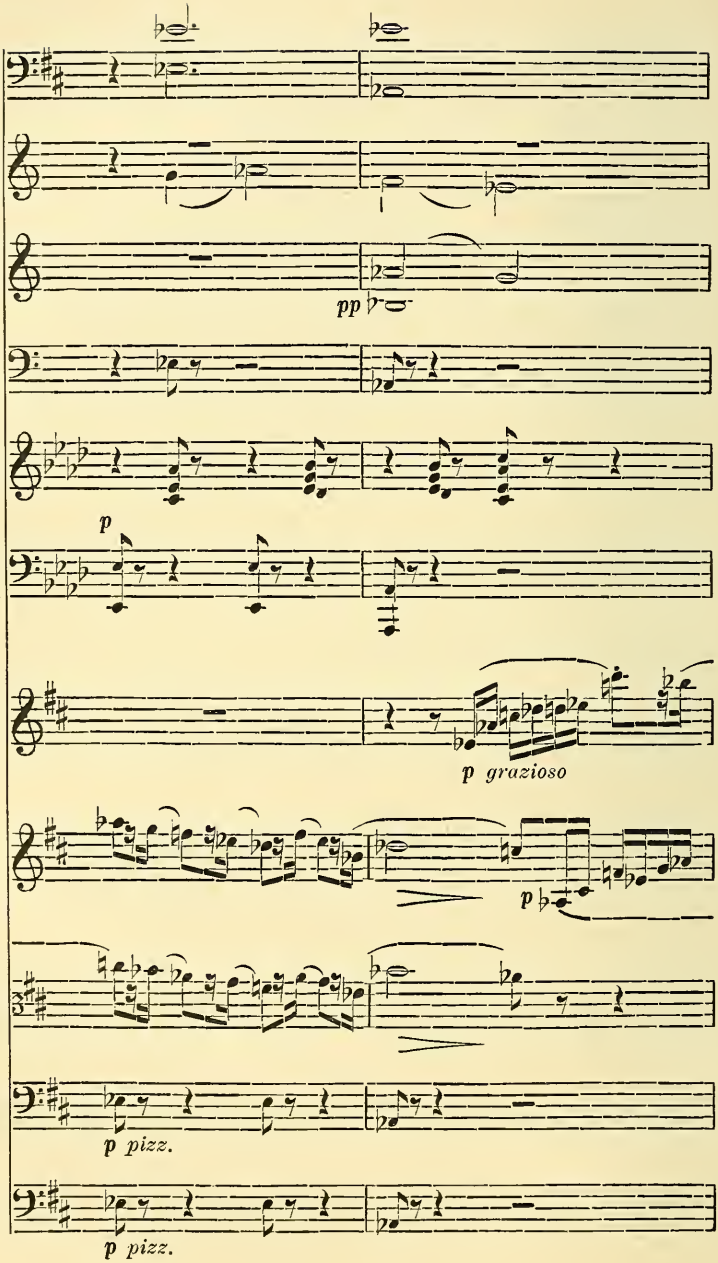
Nun ist es aber eines „Modernen“ Sache nicht, Natur und Natürlichkeit zu respektieren, am wenigsten dort, wo sie just am Platze wären. Glaubt vielleicht der Autor, die Natur werde wirklich seit der Geburt seines Opus ihren Grundtönen eine andere erste Oberquinte (hier also As statt A zum Grundton D) anerziehen und angewöhnen wollen? Man mißverstehe mich nicht: ich wende nichts dagegen ein, daß der Vordersatz in As ausläuft, wohl aber dagegen,

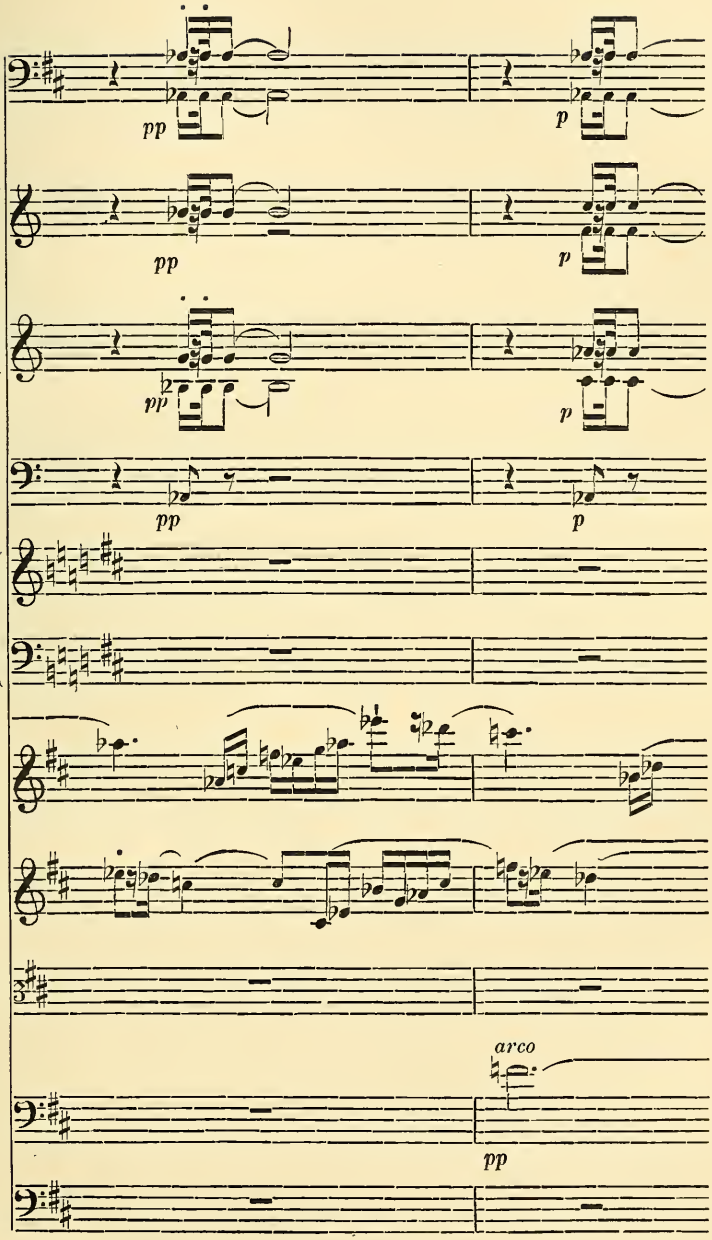
daß dieses Auslaufen nicht künstlerisch fertig komponiert — wie z. B. die oben erwähnte Stelle bei Schubert — sondern nur, wie zum Hohn der Natur, einfach unmotiviert hingestellt erscheint mit der Laune eines Menschen, der nicht weiß, was er will, was sich schickt.

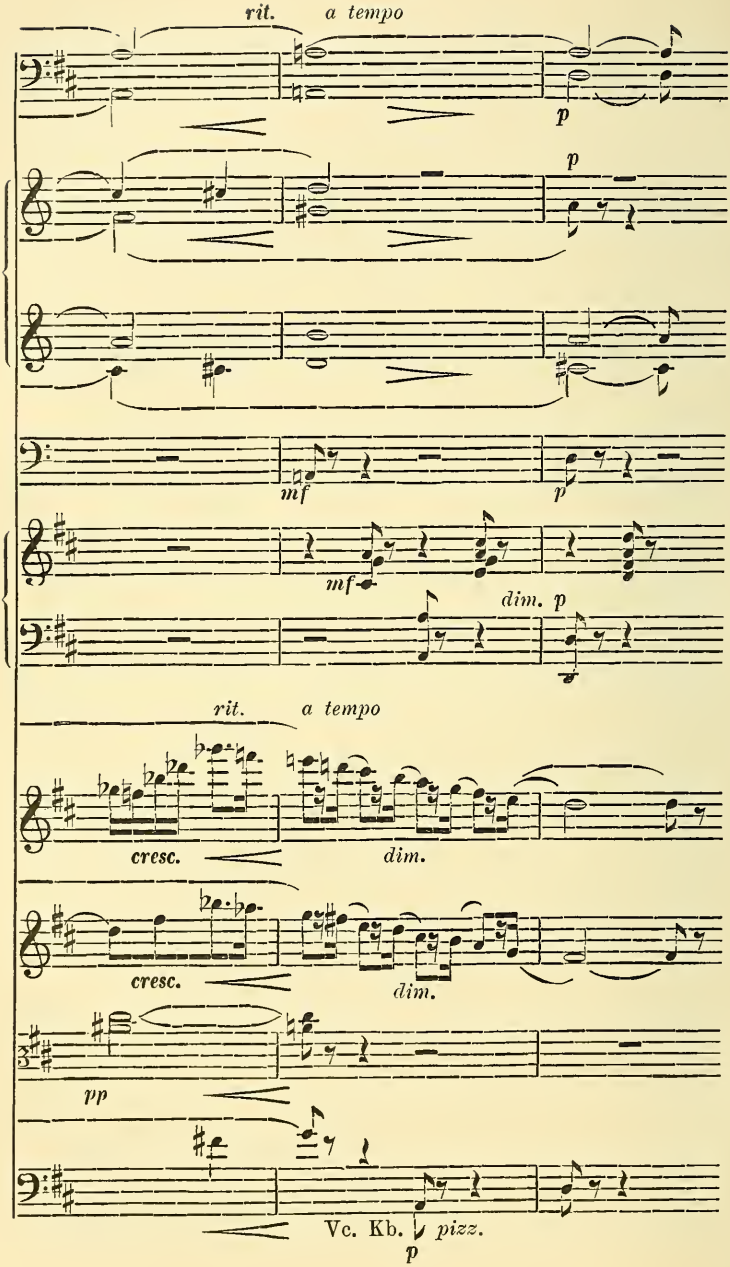
262]





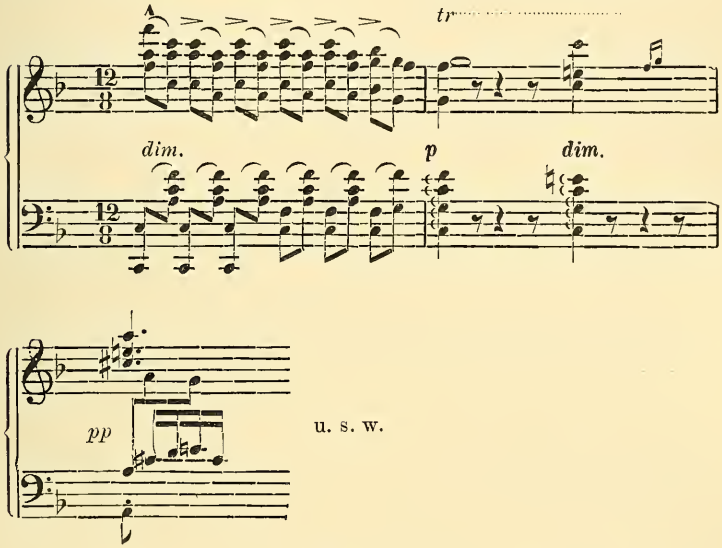

pp
p
p grazioso
p
p pizz.
p pizz.


pp
p
pp
p
pp
p
pp
p
arco
pp


rit.
a tempo
p
p
mf
p
mf
dim. p
rit.
a tempo
cresc.
dim.
cresc.
dim.
pp
Vc. Kb.
pizz.
p

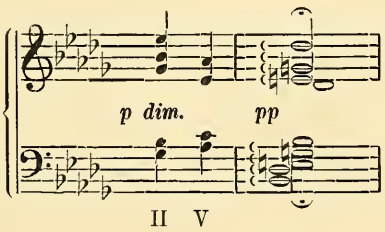
Endlich lassen aber auch die Trugschlüsse verschiedenartige Modifikationen zu, da im weitesten Sinne nämlich auch alle anderen Stufengänge als V—IV oder V—VI, ebenso als Trugschluß empfunden werden, wenn sie nur einen erwarteten Ganzschluß vereiteln. Z. B.:

263] *Andante molto moto* Beethoven, Symphonie VI.



wo die Folge von V—III$^{\sharp 3}$ in F-dur zu einer Art Trugschlußwirkung führt; oder:

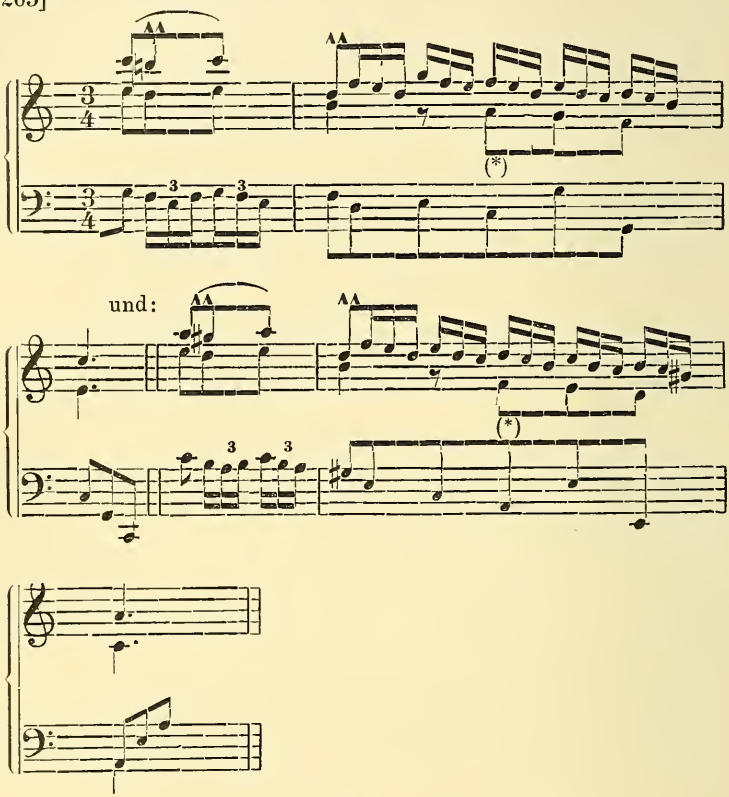
264] Beethoven, Klaviersonate Op. 57, Schluß-T. d. Andante.



Man vergleiche auch die letzten Takte in Beispiel 159.

Man beachte endlich aber auch folgende interessante Schlußwendungen: Seb. Bach, Partita III, Sarabande:

265]



§ 124

Von einigen Modifikationen in den Schlüssen

Wir haben noch von einigen Modifikationen zu sprechen, die in normalen Schlüssen, ohne ihr Wesen zu verändern, vorzukommen pflegen. Es wurde oben die Funktion der vierten Stufe in der Kadenz bereits geschildert. Dagegen verstößt es aber nicht, wenn statt der vierten Stufe in Vertretung nun auch die zweite zur Anwendung gelangt. Dieser Vertretung liegt nämlich folgender Sinn zu Grunde: Handelt es sich in der Kadenz darum, gegenüber der Tonika den Ton der Unterquint überhaupt auszuspielen, so ist es

freilich am naheliegendsten, die Unterquint als Grundton selbst, d. i. als vierte Stufe zu setzen; der Forderung nach der Unterquint ist aber immerhin schon Genüge geschehen, wenn sie auch nur als Terz, d. h. also innerhalb des Dreiklanges der zweiten Stufe, anklingt. Die Formel des so modifizierten Ganzschlusses lautet also:

II—V—I,

und des Halbschlusses, sofern von der Vertretung Gebrauch gemacht wird:

I—II—V.

Der Anblick der Kadenz II—V—I legt aber freilich den Gedanken nahe, daß hier wiederum bloß eine regelrechte Inversion zweier Oberquinten zur Tonika vorliegt. Somit wird denn hier durch die geschilderte Vertretung die Entwicklungskraft, wie sie in der Formel: IV—V—I der Unterquint in ihrer Tendenz zur Tonika doch innewohnt — vergleiche § 127 —, merkwürdigerweise gar in eine pure Inversionskraft umgewandelt.

Nun könnte man wohl aber die Frage aufwerfen, warum denn nur die zweite Stufe und nicht auch die siebente Stufe zur Vertretung der vierten Stufe berufen wird, da sie doch ebenso wie jene den Ton der Unterquint in sich enthält — wenn auch als verminderte Quint und nicht als Terz. Diese Frage erledigt sich sehr leicht damit, daß der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe, wie aus § 108 bekannt ist, psychologisch kraft der Eindeutigkeit mit dem V^7-Akkord verwandt ist, folglich uns doch wieder zur Dominante führen müßte, wo es sich uns umgekehrt um die Unterdominante handelt; mit anderen Worten: es könnte VII—V—I doch nichts anderes als V—V—I bedeuten, so daß die Kadenz der gewünschten unerläßlichen vierten Stufe nun erst recht zu entbehren hätte.

Die Dominante in den Schlüssen, namentlich aber in dem Ganzschluß, pflegt gerne mit sich auch einen scheinbaren $\frac{6}{4}$-Akkord zu führen, also:

$$\text{IV (resp. II)}—V^{\frac{6}{4}\ \frac{5}{3}}—\text{I}$$

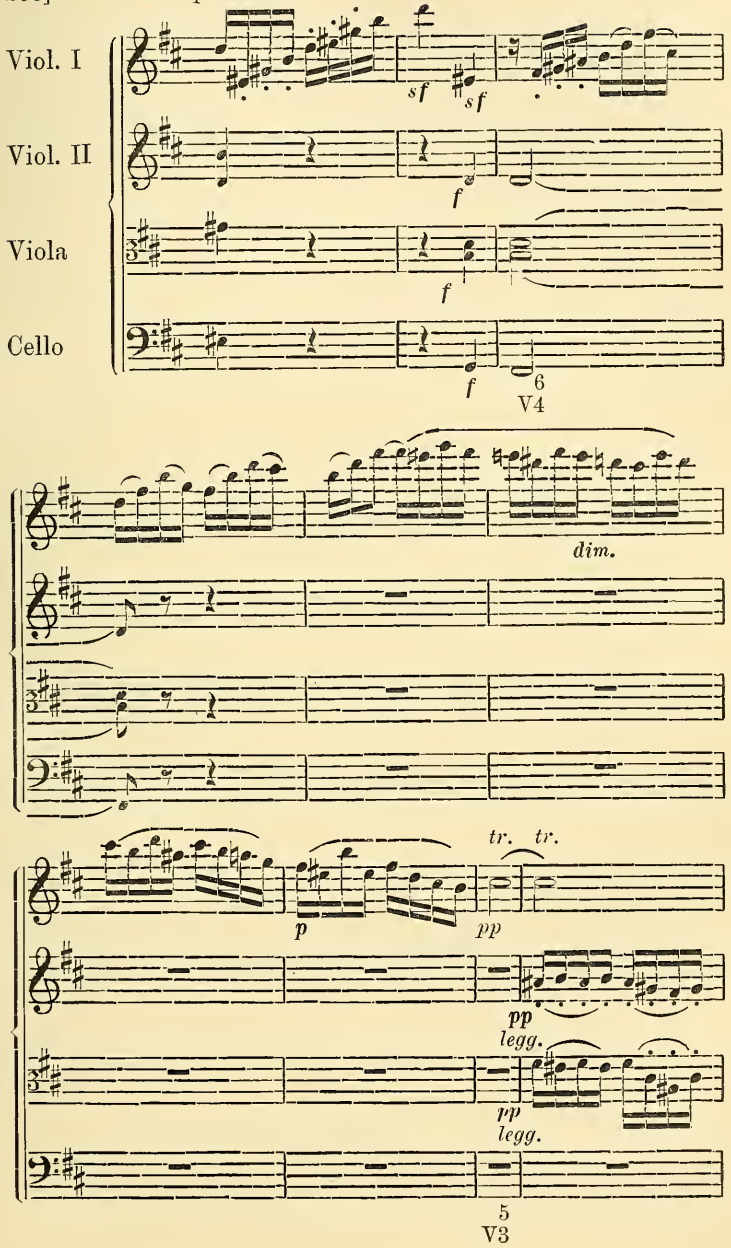
Man vergleiche hierzu: Fig. 6, 9 (Takt 8), 10 (Takt 14), 13 (Takt 5), 17, 29, 82, 88 u. s. w.

Dieser $\frac{6}{4}$-Erscheinung zuliebe nun aber von einem wirklichen tonischen Dreiklang, d. h. von einer ersten Stufe zu sprechen, wie es wohl oft geschieht, halte ich aus einem psychologischen Grunde entschieden für unkünstlerisch. Denn wollte man nämlich, absolut theoretisch genommen, eben den $\frac{6}{4}$-Akkord just als eine Umkehrung des tonischen Dreiklanges betrachten, so würde die Kadenz also lauten:

$$\text{IV}—\text{I}—\text{V}—\text{I};$$

wobei es denn doch offenbar zu widersinnig wäre, dem Künstler zuzumuten, daß er die Wirkung der letzten Tonika gar mit Absicht schon im Vorhinein durch den Gebrauch noch einer anderen Tonika schädige, die er eben knapp zuvor und zumal zwischen der vierten und fünften Stufe gebracht hat. Es könnten wohl freilich auch Umstände eintreten, welche gerade solche Absicht einem Künstler recht und billig erscheinen ließen, doch würde er diese Absicht dann sicherlich anders zum Ausdruck bringen, als es in den Fällen geschieht, in denen man ihm solches zu imputieren pflegt. Vielmehr hat man denn hier also auf den $\frac{6}{4}$-Akkord als eine erste Stufe zu verzichten und diese Erscheinung lediglich als Vorhaltsphänomene — vgl. § 165 ff. — über der fünften Stufe aufzufassen. Und man lasse sich übrigens in dieser Deutung auch durch eine noch so lange Dauer des Vorhaltes nicht irre machen, wie ich denn bereits wiederholt betont habe, daß die Zeitdauer überhaupt kein wesentliches Moment der musikalischen Begriffe ist. Sehe man nur die Breite des Vorhaltes im folgenden Beispiel (Takt 3—8) aus Mendelssohns Streichquartett Op. 44 Nr. 1, Andante:

266] *Andante espr. ma con moto*

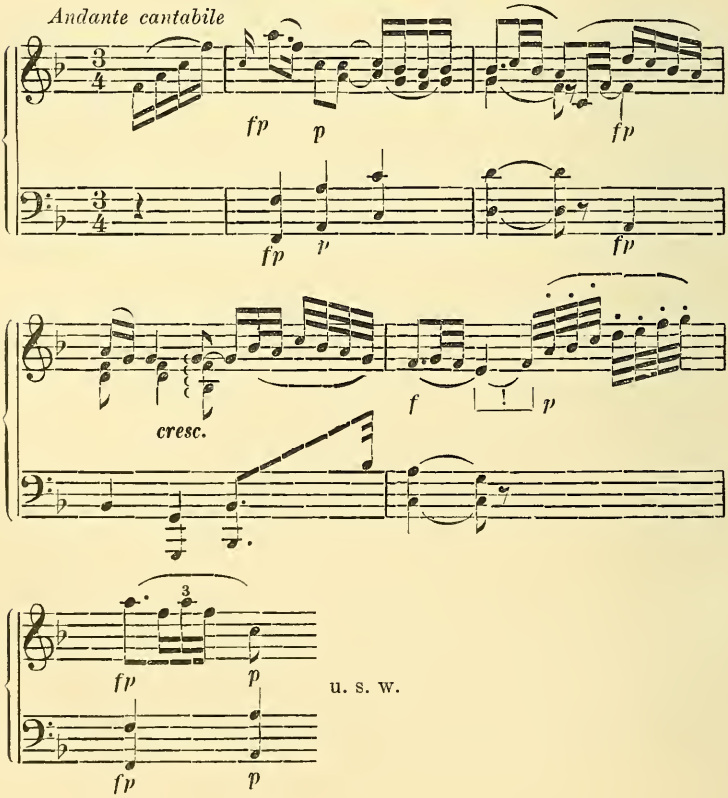


Eine schön poetische, gewissermaßen visionäre Schlußphysiognomie zeigt uns Seb. Bach in der bereits im § 49 zitierten Gigue aus der Partita Nr. 1. Wenn man will, darf man dort eine Ellipse gerade der Vorhaltsauflösung in der zweiten Hälfte des vorletzten Taktes annehmen und zwar nur dem Baßgang zuliebe, der mit dem H doch offenbar eine chromatisierte vierte Stufe und mit dem C die fünfte Stufe anzudeuten scheint (vgl. Fig. 259, Takt 3).

Ähnliche Ellipsen findet man im Beispiel 11 (Takt 8), und mit besonders drastischer Wirkung und erhobenem Charakter aber in Beethovens Symphonie IX, erster Satz, Takt 33 bis 35!

Von ungeheuerlicher Kühnheit zeugt auch folgende Stelle:

267] Mozart, Klaviersonate A-moll, Köch.-V. Nr. 10.



wo in einer ganz eigentümlichen Weise der Halbschluß des Vordersatzes im Takt 4 des Beispiels durch die so ganz und gar unansehnliche Legatobindung vom zweiten zum dritten Viertel im Sopran, die an Stelle einer gerade hier erwarteten Achtelpause (eines „Suspirs") getreten ist, gleichsam gedämpft und zugleich belastet wird.

---

3. Kapitel
Von den Arten des Stufenganges

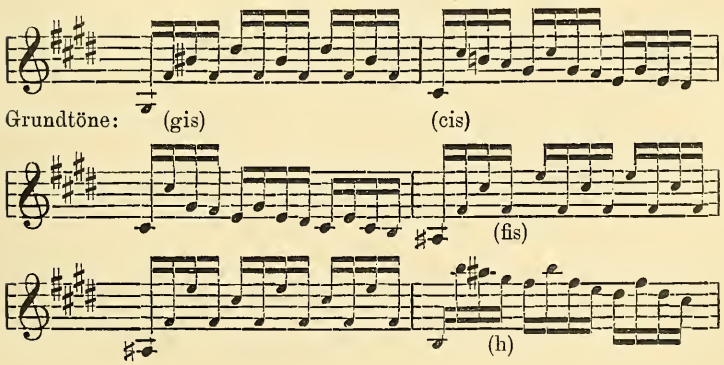
§ 125

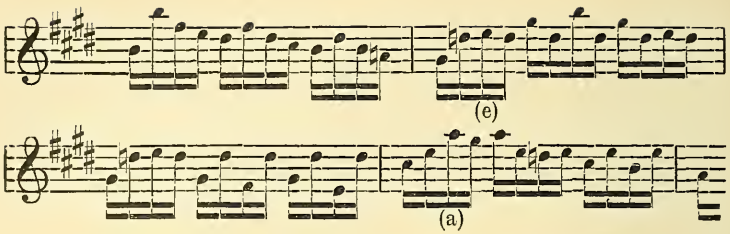
Die quintalen Schritte

Wenn wir die Folgen der Stufen in der Kunstpraxis betrachten, so finden wir, daß sie sich bald in Quinten, bald aber in Terzen oder Sekunden bewegen. Wir sind also auch in der Theorie berechtigt, von Quint-, Terz- und Sekundschritten zu sprechen.

Was zunächst die quintalen Schritte betrifft, so haben wir hier nicht nötig, darüber ausführlich zu handeln, da ja — wie wir schon im theoretischen Teil gezeigt haben — ihre Psychologie aus den Prinzipien der Entwicklung und der Inversion von selbst sich ergibt. In diesem Sinne könnte man die quintalen Schritte auch als die natürlichen bezeichnen, im Gegensatz zu den Sekundschritten, die man, wie in § 127 ausgeführt werden soll, immerhin künstliche Schritte nennen muß.

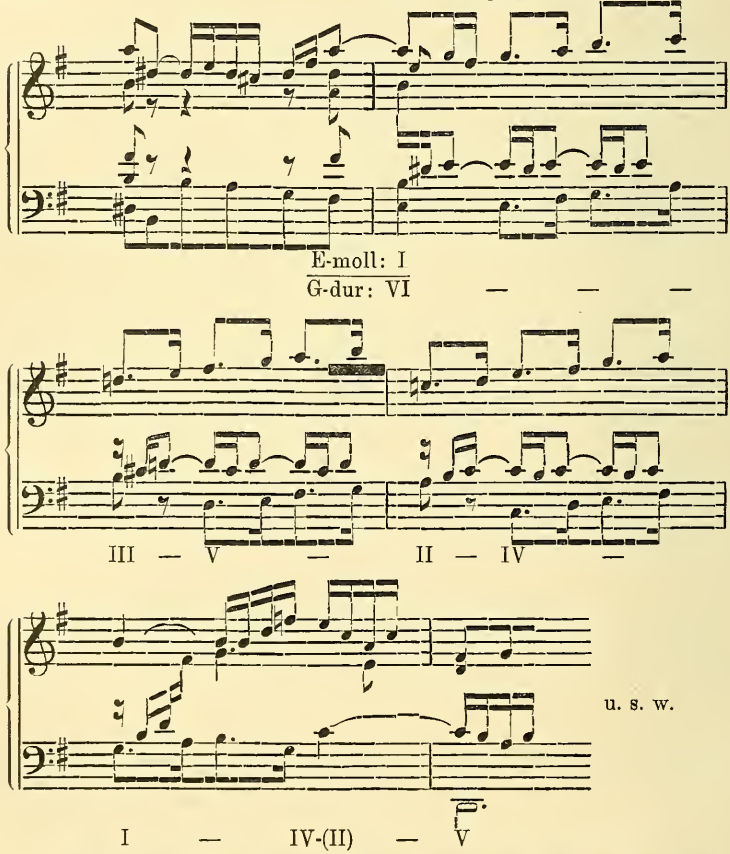
268] J. S. Bach, Partita III für Violino solo, Preludio.





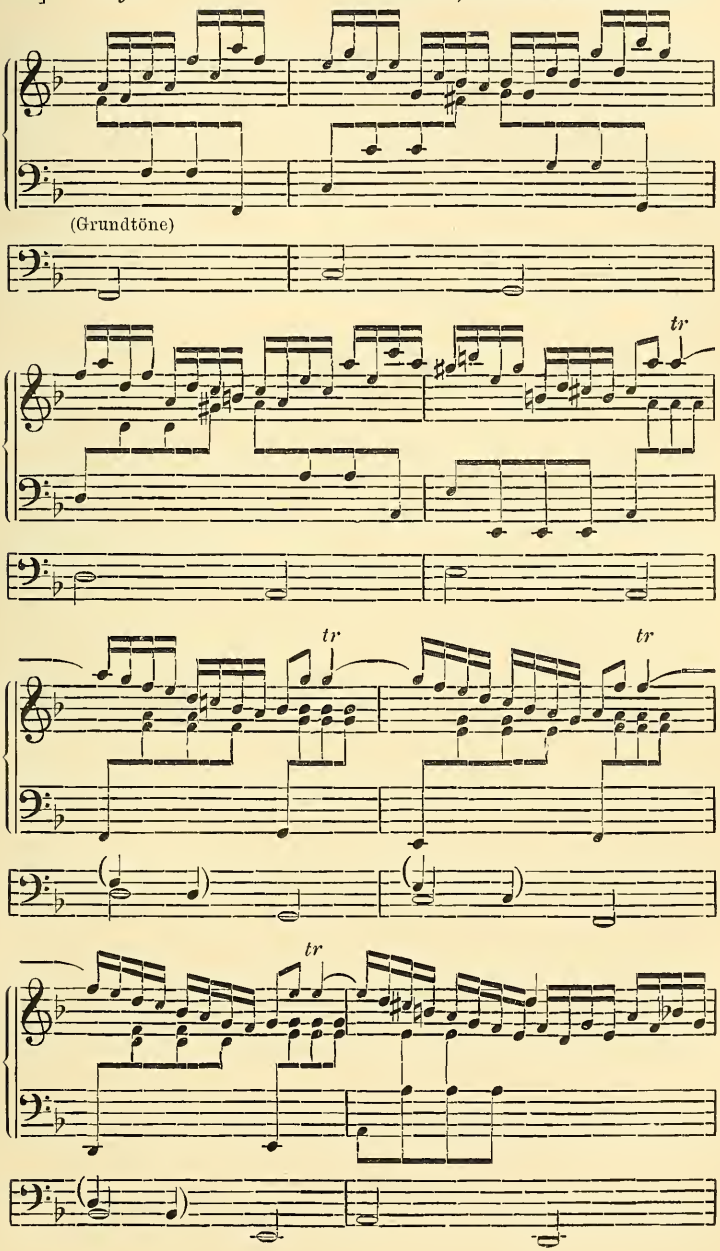
Dieses Beispiel bietet eine ununterbrochene Serie fallender Quintschritte. Vgl. auch Beispiel 43, 153 u. s. w.

269] S. Bach, Orgelpräludium E-moll.



Hier wieder finden sich mehrere steigende Quintschritte, so: VI—III, V—II, IV—I, während das nachfolgende Beispiel bis zum Grundton E steigende, von da ab fallende Quinten aufweist:

270] *Allegro* Scarlatti, Klaviersonate D-moll.



§ 126

Die Terzschritte

Ebenso natürlich wie die quintalen Schritte mögen auch die Terzschritte zu bezeichnen sein, mit Hinblick darauf, daß, wie jenen das Prinzip des dritten Obertones, diesen ursprünglich das der Terz, d. i. des fünften Obertones, zu Grunde liegt.

Auch sind auf den Terzschritt Entwicklung wie Inversion ebenso wie auf die quintalen Schritte anzuwenden, so daß die Terzschritte wieder ebenso als

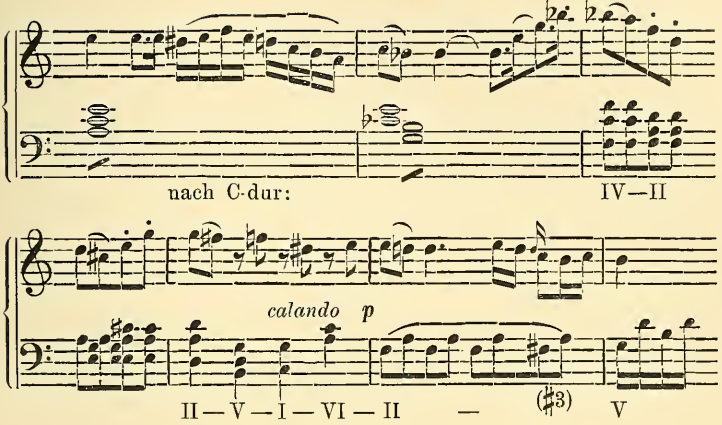
a) nach aufwärts und
b) nach abwärts

sich entwickelnd oder fallend angenommen werden müssen.

Ist der Terzschritt nun so auch in der Natur gerechtfertigt, so ist hier doch daran zu erinnern, was schon in § 12 gesagt worden ist, daß der Vorrang der Quint vor der Terz auch hier natürlich gewahrt wird mit allen Konsequenzen dieser Tatsache. Die kräftigere Entwicklung wird sich immer in einem quintalen Schritt der Stufe nach oben kundgeben, nicht in einem Terzschritt: ebenso wirkt das Quintfallen kräftiger und ausgiebiger als ein Terzfallen. In diesem Sinne bleibt die Quint auch im praktischen Gebrauch der Stufenfolge nach wie vor jene Höreinheit, als welche ich sie in dem hier bereits zitierten Paragraphen definiert habe.

Des öfteren kann indessen die Psychologie der Terzschritte auch einfach die sein, daß der quintale Schritt nach oben oder unten gleichsam in zwei Etappen halbiert erscheint. Dabei bleibt es selbstverständlich gleichgültig, ob wirklich im gegebenen Falle von beiden Etappen zugleich Gebrauch gemacht wird oder nur eine zur Verwendung gelangt. Der Terztonschritt nach aufwärts besteht also darin, daß der Ton, der soeben Quint des Grundtones war, bevor er sich selbst zum Grundton erhebt, erst zur Terz wird. Und umgekehrt besteht der Terztonschritt nach abwärts wieder darin, daß der Ton, der soeben selbst Grundton war, bevor er sich zur Quint erniedrigt, erst den kleineren Fall zur Terz macht, vgl. Beispiel 268, Takt 5—7.

271] Mozart, Klaviersonate A-moll.



§ 127

Die Sekundschritte

Die Sekundschritte habe ich oben im Gegensatz zu den natürlichen Schritten, den quintalen und Terzschritten, als künstliche bezeichnet. Der Grund dafür ist, daß in der Reihe der Obertöne bis zum fünften (vgl. § 10—12) die Sekund als primärer Oberton sich nicht vorfindet. Somit sind die Sekundschritte vielmehr erst mittelbar von quintalen Schritten bezw. von quintalen und Terzschritten zugleich abzuleiten. In dieser Ableitung ist auch das Moment begründet, weshalb jeder Sekundschritt — gleichviel ob er steigend oder fallend ist — psychologisch doppelt deutbar erscheint. Das Ergebnis ist nämlich jedesmal ein anderes, je nachdem die dem Sekundschritt zu Grunde liegenden natürlichen Schritte in der Entwicklung oder in der Inversion begriffen sind. So löst sich also

a) ein Sekundschritt nach aufwärts, z. B. I—II auf:

Tabelle IX.

1. Bei der Entwicklung in:	2. Bei der Inversion in:
II ↑ V ‖ I ↓	I ↓ IV ‖ II ↑
1 Quint + 1 Quint D. i. in Summa: 2 steigende Quinten.	1 Quint + 1 Terz D. i. in Summa: 1½ Quinten fallend.

Ähnlich löst sich auf

b) ein Sekundschritt nach abwärts, z. B. II—I:

Tabelle X.

1. Bei der Entwicklung in:	2. Bei der Inversion in:
1 Quint + 1 Terz	1 Quint + 1 Quint
D. i. in Summa:	D. i. in Summa:
$1^1/_2$ Quinten steigend.	2 fallende Quinten.

Dort, wo $1^1/_2$ Schritte vorliegen, also in a) 2. und in b) 1., kann man indessen unter Umständen die Ordnung der Schritte umkehren, d. h. Quint und Terz können in Terz und Quint versetzt werden. Also ist in a) 2. I—II auch eventuell als eine Inversion

und in b) 1. ist II—I auch eventuell als

zu hören.

Besonders häufig erfordert es namentlich die Chromatisierung der Sekundschritte (vgl. § 142), zuerst die Inversion der Terz und sodann erst die der Quint anzunehmen.

Trotzdem, wie die Tabelle zeigt, immer mindestens zwei Deutungsmöglichkeiten vorliegen, wird man dennoch den Sekundschritt stets in der Weise zu deuten haben, welche der betreffenden Stelle am besten entspricht. So z. B. höre ich in dem einzigen und zwar nach aufwärts gehenden Se-

kundschritt der vollkommenen Kadenz IV—V(—I) nicht die mögliche Inversion

IV
VII | fallend,
V

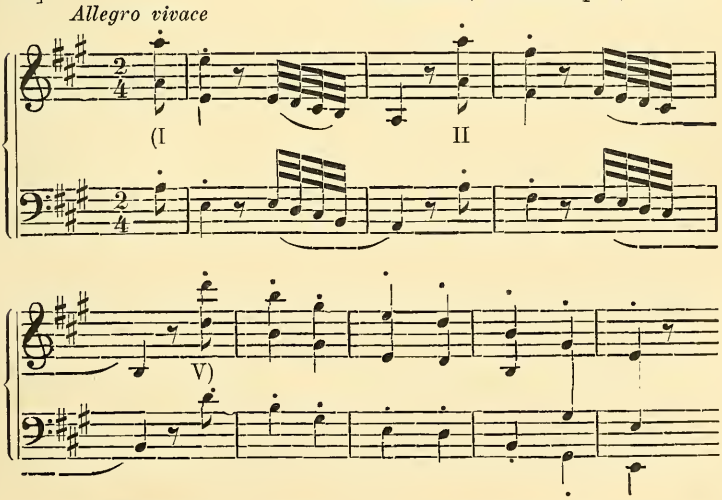
sondern die mögliche Entwicklung

V
I | steigend.
IV

Zur Bestätigung dieser meiner Art zu hören, dient eben der über der fünften Stufe fast regelmäßig angebrachte $\frac{6}{4}$-Vorhalt, welcher in sich gleichsam noch die Spur der übergangenen ersten Stufe enthält, freilich ohne daß man berechtigt wäre, wie ich schon im § 124 hervorgehoben habe, dieser Spur zuliebe eine wirkliche erste Stufe statt des hier einzig motivierten Vorhaltes anzunehmen. Dieser Fall zeigt uns also einen steigenden Sekundschritt steigend gedeutet.

Dagegen ist umgekehrt in folgendem Beispiel:

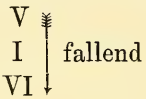
272] Beethoven, Sonate Op. 2, Nr. 2.



wo der Stufengang I—II—V—I zum Ausdruck kommt, der steigende Sekundschritt I—II eher mit fallender Tendenz

I(—IV)II—V—I, statt mit steigender I—(V)II—V—I zu hören, da die Annahme einer vierten Stufe im ersten Deutungsfalle den Sinn der hier gegebenen Tonartexposition kräftig fördert, während sonst die Annahme der fünften Stufe im zweiten Fall der Wirkung der gleich später auftretenden Dominante abträglich wäre.

Wie man einen steigenden Sekundschritt wieder ähnlich fallend zu deuten hat, zeigt uns auch das im § 118 zitierte Beispiel des Chopinschen Trugschlusses. Dort erweist sich nämlich von vornherein die Inversion als maßgebend, weshalb denn auch die Folge V—VI als



gehört werden muß, da es sonst psychologisch dem Geist des Trugschlusses widersprechen würde, hier den Entwicklungsweg

willkürlich einzuschlagen.

Das andere Trugschlußbeispiel Haydns im § 121 zeigt uns einen fallenden Sekundschritt V—IV, der auch wieder gemäß dem Sinn des Trugschlusses nur invertiv fallend als V—I—IV gedeutet werden muß, während z. B. in Schuberts Streichquartett A-moll, 1. Seite, Takt 15—16, die fallende Folge $II^{7}_{5}_{3}$—I umgekehrt steigend als II—IV—I zu hören wäre.

§ 128

Übersicht sämtlicher Stufengänge

In Summa ergeben sich also folgende Stufengänge:

A) Quintschritte.

a) nach aufwärts:

b) nach abwärts:

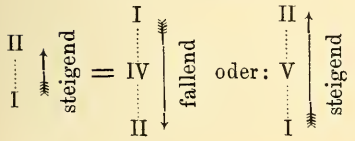
B) Terzschritte.

a) nach aufwärts:

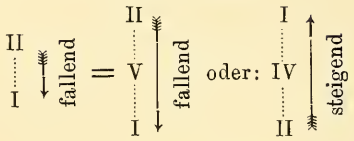
b) nach abwärts:

C) Sekundschritte (Ganzton- und Halbtonschritte).

a) nach aufwärts:



b) nach abwärts:



Es ist aber selbstverständlich, daß in der Praxis die Stufengänge nicht gleichmäßig in derselben Art aufeinander folgen, sondern immer nur gemischt gebraucht werden, wodurch die Mannigfaltigkeit der Wirkung gefördert wird.

---

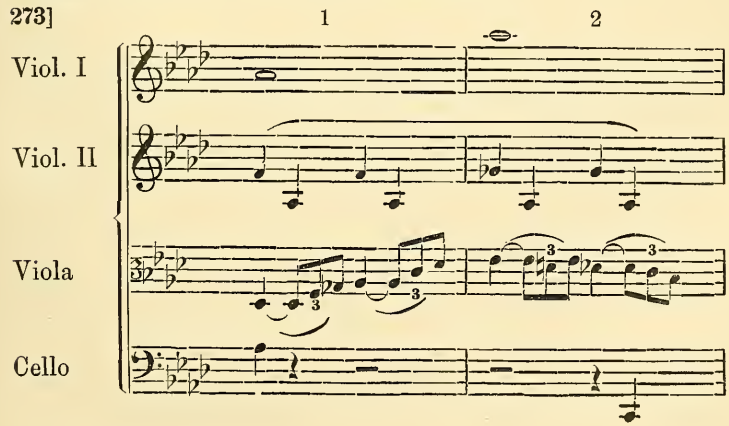
4. Kapitel

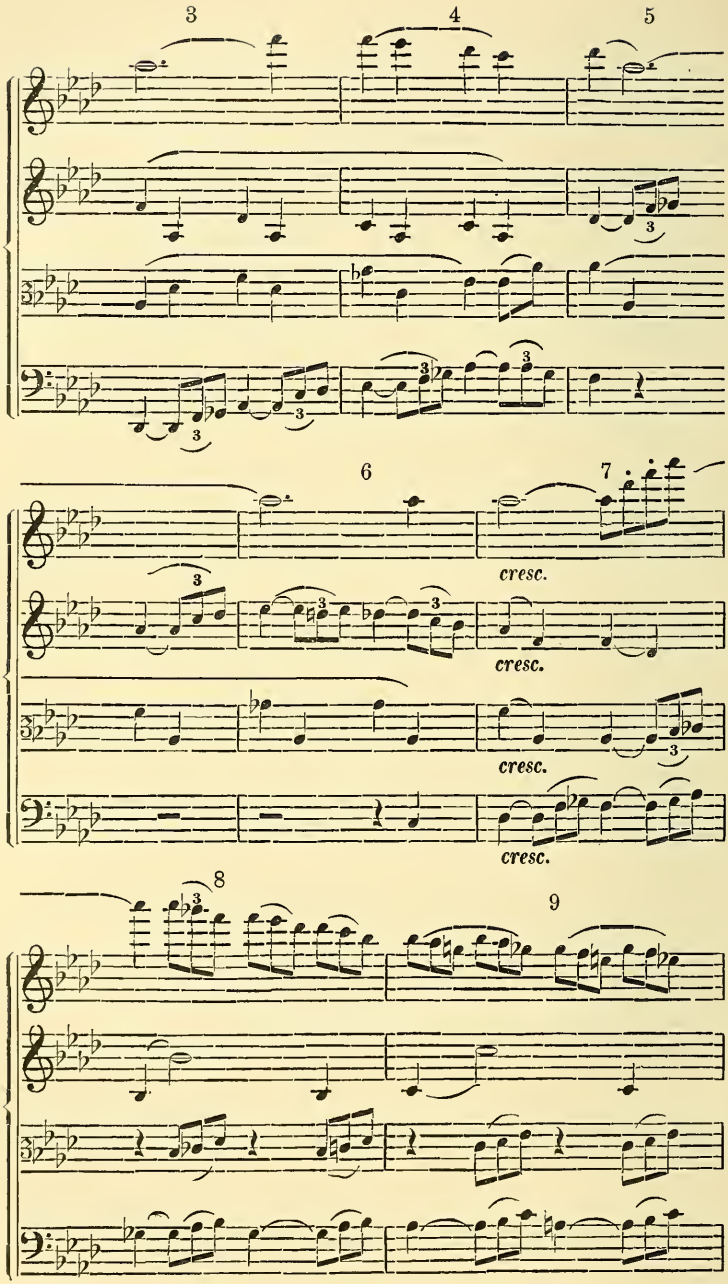
Von der Form im Großen

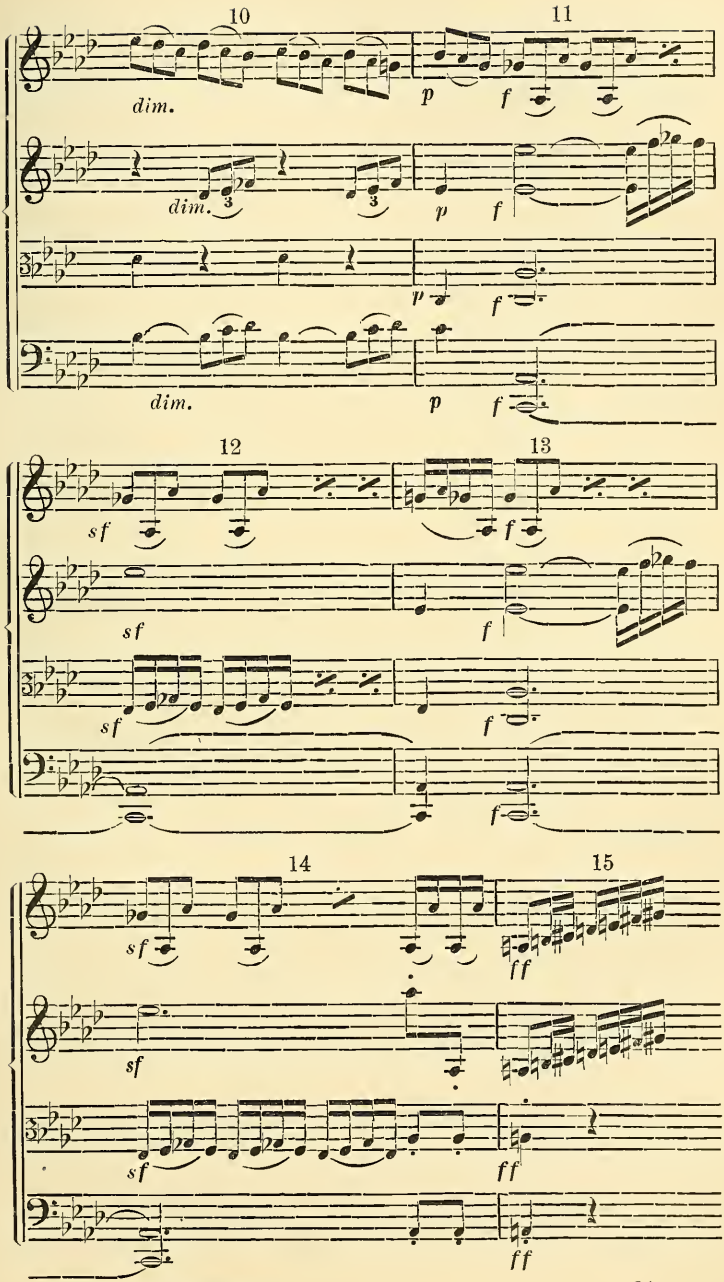
§ 129

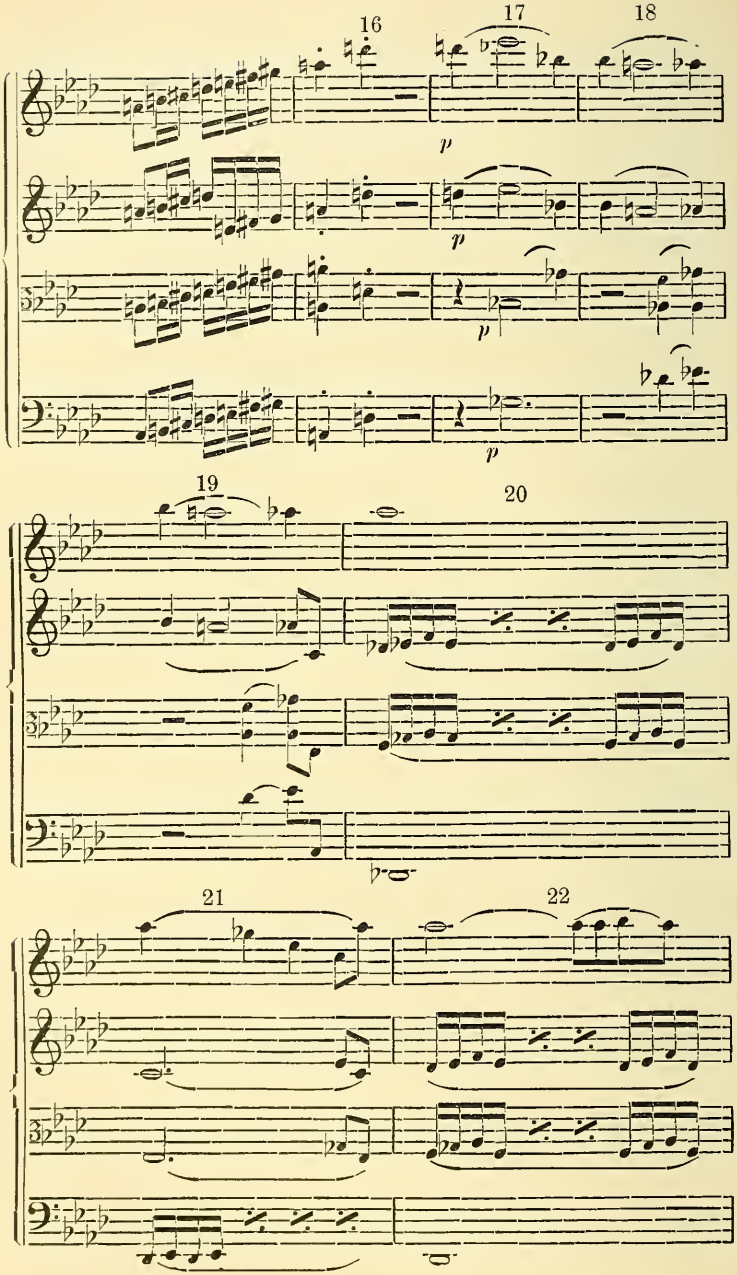
Das Entstehen von Gedankengruppen

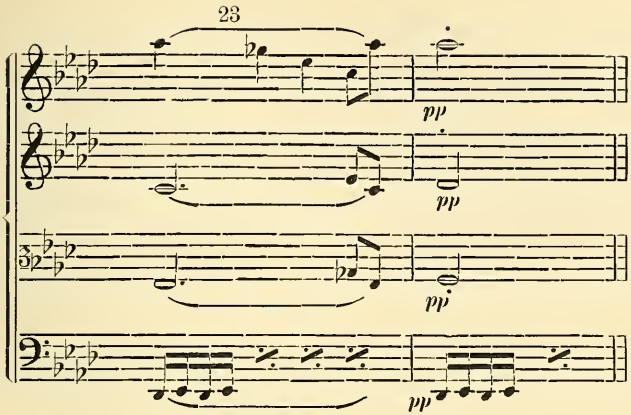
An einem Beispiel aus Beethovens Streichquartett Op. 95 möge der Zusammenhang von Harmonie und Form uns Resultate höherer Ordnung offenbaren:




3
4
5
6
7
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
8
9


10
11
dim.
p
f
dim.
3
3
p
f
p
f
dim.
p
f
12
13
sf
f
sf
f
sf
f
f
14
15
sf
ff
sf
sf
ff
ff


16
17
18
p
p
p
p
19
20
21
22

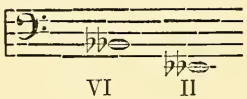


Schon aus den Takten 1 und 2 wird uns die Tonart klar, zumal nach dem vorausgehenden Des-dur in der Modulationspartie; harmonisch finden wir die erste und fünfte Stufe wirken; dennoch bedürfen sowohl das Motiv als die Harmonie einer Fortführung und zwar bedarf das Motiv seiner Wiederholung und die Harmonie einer Erweiterung des Kreises durch Heranziehung anderer Stufen der Tonart. So geht es nun in die Takte 3 und 4 hinein. Da indessen auch in diesen Takten entscheidende Stufen ausbleiben, so fühlen wir uns noch immer nicht befriedigt: die Summe der vier Takte glauben wir daher nicht anders, denn als Vordersatz empfinden zu können und harren des Nachsatzes. Nun gelangen wir aber selbst im Nachsatz noch zu keiner intensiveren Befriedigung, da in den Takten 5 und 6 zunächst eine Wiederholung (schon die dritte) des Motivs und zwar wieder nur innerhalb der ersten und fünften Stufe gebracht wird, desgleichen in den weiteren Takten (Takt 7—10) die angebahnte Kadenz statt nach Art des Ganzschlusses bis zur Tonika, vielmehr erst bloß bis zur Dominante nach Art eines Halbschlusses geführt wird: so legen denn die Bedürfnisse des Harmonischen nun von neuem die Notwendigkeit nahe, den Inhalt fortzuführen, als wäre der Nachsatz keine endgültige Erfüllung des Vordersatzes und vielmehr beide erst eine Art Vordersatzes höherer Ordnung. Es folgen sodann die Takte 11—14. Aber auch diese bieten trotz selb-

ständigem Motiv noch immer keine Schlußbefriedigung, da sie bloß aus einer einzigen Stufe, nämlich der fünften, komponiert sind: so genügt denn, weil das Harmonische nur eben schrittweise seinem Ziele entgegenschreitet, alle bisherige Mehrung des Inhaltes noch durchaus nicht; und wieder ist es also das Harmonische, das das weitere Wachsen des Inhaltes erzwingt. Lebhafter regt es sich erst in den Takten 15—19, die bereits einen ansehnlichen Reichtum an neuem Inhalt und Stufen (VI—II—V) aufweisen und endlich denn auch (im Takt 20) die lang ersehnte Tonika herbeiführen.

Nebenbei bemerkt, kann man nämlich, wenn man will, selbst die D-dur-Chromatik in den Takten 15 und 16 noch zur Hauptdiatonie (freilich dann aber zu Des-moll) als eine sechste und zweite (phrygische) Stufe beziehen:

274]



Vgl. hierzu Beethoven, VII. Symph., 4. Satz, Takt 79—80 und 91—96: Stufen A und D, d. i. VI und ♮II in Cis-moll.

Was nun folgt, in den Takten 20—23, ist ein Orgelpunkt auf der Tonika Des, über welchem ein Motiv gar aus dem vorausgegangenen Hauptgedanken (Takt 13—14 des Satzes) und zwar im Wechsel von der ersten und fünften Stufe zitiert wird. Die Formel dieser Stelle lautet:

$$\frac{\text{I—V : I—V}}{\text{I}}$$

wenn man gerade die Takte 20 und 21 gleichsam als Vordersatz der Takte 22—23 zu definieren Lust hat. Und nun endlich erst hier, bei diesem Orgelpunkt, klingt es, als würde die gesamte in den Takten 1 bis 19 aufgehäufte Vordersatzspannung sich in den lange erwarteten Nachsatz entladen.

Wer indessen bei eben diesem Orgelpunkt gar bereits den Schlußgedanken empfindet, muß über eine solche organische Verbindung von einem sogenannten Seiten- und einem Schlußsatz noch mehr erstaunen, — über eine Verbindung, die den Seitensatz förmlich zu einem Vordersatz des Schlußgedankens gemacht hat.

Doch betrachte man die Situation wie man will, so viel ist immerhin klar, daß hier Beethoven, statt den Gedanken auf einen einzigen Grundstoff zu stellen, vielmehr eine große Gruppe von mehreren und mannigfaltigen Motiven und Elementen geboten hat, und zwar mit der Wirkung einer völlig geschlossenen Gedankeneinheit. Diese erreichte er aber damit, daß er für das einzelne Element nur wenig, relativ sehr wenig Stufen verwendet, dafür aber desto mehr motivischen Inhalt aus der gegebenen Stufe herauszuschlagen gesucht hat.

Diese Technik — mehr Inhalt bei weniger Harmonievergeudung — ermöglicht somit eine Mannigfaltigkeit der Charaktere und erschöpft den Inhalt einer Stufe, indem sie diese gedanklich ausdeutet (vgl. § 76, Anmerkung zu § 88, und §§ 115, 116); dadurch aber, daß sie die Harmonie niemals müßig verwendet, schont sie sie desto besser für ihre jeweilig noch zu gebrauchende Wirkung. So bleibt den Stufen und den durch sie motivierten Gedanken immer die erstrebte Wirkung gesichert und es entsteht das Bild einer organischen Einheit, wie sie einzig dem Wesen eines zyklischen Satzes entspricht.

Man vergleiche hierzu als weitere Beispiele (wobei Gr. für Gruppe, Mp. für Modulationspartie und S. für Satz der Kürze halber gesetzt wurde):

Ph. Em. Bach: Urtextausgabe, 1. Sammlung, Sonate IV: 1. S., II. Gr.; 3. S., 2. u. 3. Gr.; Son. VI: 1. S., 1. Gr. u. s. w.

J. Haydn: Symph. D-dur (Payne-A. Nr. 9): 1. S., I. Gr. u. Mp.; 4. S., Mp. u. II. Gr., u. s. w. Strquart. D-dur Op. 20 Nr. 4: I. S., I. Gr., Mp. u. II. Gr.; 4. S., I. Gr., Mp. u. II. Gr.; Strquart. D-dur Op. 50 Nr. 6: I. S., I. Gr.; Strquart. A-dur Op. 55 Nr. I: I. S., I, Mp. u. II; Strquart. Es-dur Op. 64 Nr. 6: I. S., I., II. u. III. Gr.; Strquart. D-dur Op. 71 Nr. 2: I. S., Mp. u. II. Gr. u. s. w. — Klaviersonaten Ed. Pet., Bd. I; Sonate Es-dur Nr. I: I. S., II. u. III. Gr.; As-dur Nr. 8: I. S., II. Gr. u. s. w.

Mozart: Symph. Es-dur (Köch-V. Nr. 543): I. S., II. u. III. Gr.; Symph. G-moll (Köch.-V. Nr. 550): I. S., II. u. III. Gr.; Symph. C-dur (Köch.-V. Nr. 551): I. S., II. u. III. Gr.; Finale, I. Gr., Mp. (Fugato) von Takt 36 u. II. Gr. von Takt 74 an u. s. w.; Strquint. C-dur: 1. S., I. Gr., Mp. u. II. Gr.; Strquint. G-moll: 1. S., I. Gr., Mp. (!!), II. u. III. Gr., u. s. w.; Strquart. Es dur: 1. S., Mp. u. II. Gr.; Strquart. C-dur: 1. S., Mp. u. II. Gr., u. s. w. Klaviersonaten, Urtextausgabe Bd. I, Nr. 7, C-dur: 1. S., I. Gr. (Takt 13 u. 14!); Nr. 10, C-dur: 1. S., II. u. III. Gr., u. s. w.

Beethoven: Symph. III: 1. S., II. u. III. Gr.; Symph. IV: 1. S., II. Gr.; 4. S., I. Gr.; Symph. V: 1. S., II. u. III. Gr.; Symph. VI: 1. S., II. Gr.; Symph. VII: 1. S., Mp., III. u. II. Gr.; Symph. VIII: 1. S., II. Gr.; Symph. IX: 1. S., II. u. III. Gr.; — Strquart. F-dur Op. 59 Nr. 1: 1. S., I. Gr.; Strquart. E-moll Op. 59 Nr. 2: 1. S., II. Gr., u. s. w. Klaviersonate As-dur Op. 110: 1. S., I. Gr. u. s. w.

Schubert: Strquint. C-dur: 1. S., II. u. III. Gr.; Oktett: 1. S., II. Gr. u. s. w.

Mendelssohn: Symph. A-moll: 1. S., Mp., II. u. III. Gr.; Strquint. A-dur: 1. S., I. Gr., Mp. u. II. Gr.; Strquart. D-dur: 1. S., I. Gr., Mp. u. II. Gr.; Strquart. Es-dur Op. 44 Nr. 3: I. S., I. Gr., Mp. u. II. Gr. u. s. w.

Brahms: Symph. D-dur: 1. S., II. Gr.; Symph. F-dur: 1. S., II. u. III. Gr.; 4. S., I. Gr.; Symph. E-moll: 1. S., Mp., II. u. II. Gr. u. s. w. Strquart. C-moll: 1. S., I. u. II. Gr.; Klavierquart. G-moll: 1. S., I. Gr. u. s. w.

§ 130

Die Technik des zyklischen Satzes

So sehr entspricht die soeben dargestellte Technik allein den Bedürfnissen des zyklischen Satzes, daß man in ihr fast die unerläßliche Vorbedingung desselben, des Stiles des Zyklischen überhaupt, erkennen darf. So lange denn nämlich nur derjenige Satz als zyklisch zu gelten haben wird, der eine splendide Mehrheit von Gedanken — nicht also eben, wie manche glauben, bloß wohlgezählte und mechanisch aneinandergefügte drei Themen, d. i. den sogen. „Haupt-, Seiten- oder Schlußsatz“ — organisch verbunden darstellt, so lange wird das technische Prinzip heißen müssen: die Harmonien schonen und aus ihnen desto mehr Gedanken während ihres Ganges entwickeln.

Somit ist die auf einzelne Stufen gegründete Zusammensetzung schon der einzelnen Gedanken und weiterhin auch der Gruppen aus mehreren unterschiedenen Charakteren — handle es sich um die erste, zweite oder dritte Gedankengruppe — überhaupt das Kennzeichen des Zyklischen. Wir sehen unsere klassischen Meister von diesem Prinzip nur selten und nur dann abweichen, wenn sie dessen Wirkungen durch andere besondere harmonische oder melodische Bildungen hinreichend zu ersetzen im Begriffe sind oder wenn

es sich z. B. bloß um eine Modifikation der Variationenform handelt.

Welche unschätzbaren, kaum durch irgendwelche andere Kompositionstechnik in gleich nützlicher Weise zu erreichenden Vorteile nun aber gerade dieses Zusammensetzungsprinzip überhaupt und insbesondere für die „Durchführung" darbietet, leuchtet wohl von selbst ein: Das ganze Kapital ist bereits in der Konstruktion der Gedanken investiert, so daß dem Autor ohne besondere Mühe die Zinsen zufallen; die einzelnen Bestandteile werden einfach aus ihrer ursprünglichen Gemeinschaft losgelöst und gelangen nach und nach zur desto wirksameren Verarbeitung, d. h. zur Offenbarung ihres eigenen latenten ursprünglichen und selbständigen Wesens.

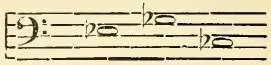
§ 131

Von der Analogie des Stufenganges im großen Formkomplex

Aber auch in der Form im großen — auf dem Wege von Gedankenkomplex zu Gedankenkomplex, von Gruppe zu Gruppe — offenbart sich in wunderbar-mysteriöser Weise die bisher in der kleinen Form von uns dargelegte psychologische Natur des Stufenganges. Wir haben hier allerdings in Form von bereits ausgesprochenen Tonarten wieder nur einfach denselben Stufengang — aber höherer Ordnung: so steigert sich eben der Tendenz des großen Inhaltsaufbaues zuliebe mit in entsprechender Weise das Naturelement des Stufenganges.

Hierzu vergleiche man in dem hier gemeinten höheren Sinne z. B. den Plan der Modulationspartie im ersten Satz des fünften Klavierkonzertes in Es-dur von Beethoven, Op. 73, Partitur Ed. Peters, von Seite 23 bis Seite 27, wo der Satz von Es-dur nach der Tonart der Oberquint B-dur moduliert. Kraft der Mischung bringt das Klavier statt Es-dur ein Es-moll im Takt 4 auf Seite 23; die Stufe ist aber die erste eben dieser Tonart. Im Takt 10 sind wir bei Ges-dur: somit haben wir einen Terzschritt nach aufwärts zu verzeichnen. Nun geht es im Quintschritt weiter nach der Tonart der Stufe Ces (S. 24), so daß wir den bisher angeführten Tonartengang in einer Dreiklangsbeziehung von Es, Ges und Ces:

275]



gleichsam zur Bekräftigung der Natur wiederfinden!

Daß auf der Stufe Ces statt der Tonart Ces-dur zunächst Ces-moll kraft der Mischung sich entwickelt — denn statt Ces-moll einfach H-moll (von S. 25—26, Takt 4) zu schreiben, war für Beethoven nur ein Bedürfnis der Bequemlichkeit — und daß nachher die aus dem Ces hervorbrechende Quint Ges als eine ♭VI in B-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ außerdem noch zur Modulation nach B-dur benützt wird, tut der Deutung der oben dargestellten Situation keinen Abbruch.

Aber mehr als das: das Prinzip der Quint und auch das der Terz ergreift die Form nicht etwa bloß in der Ausdehnung eines einzelnen Gedankens oder einer kleinen Gedankengruppe, sondern auch jene Form, die die Summe aller in denselben Zusammenhang gebrachten Gedanken ist, also die Form des Ganzen. Wir sehen, wie in den meisten zyklischen Werken sich der Inhalt vom Boden der Haupttonart zur Tonart der ersten Oberquint entwickelt: die „Seiten"- und „Schlußgruppe", d. i. die zweite und dritte Gedankengruppe, stehen meistens in der Tonart der Dominante. Und umgekehrt bringt die „Reprise" dann den invertiven Zug von eben der ersten Oberquint zur Tonika. Meistens ist es so in Stücken, die in Dur stehen.

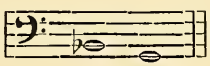
In Moll freilich tritt häufiger als in Dur eine Abweichung von diesem Naturgesetz der Entwicklung ein. Nach obigem müßten ja die auf die Hauptgruppe folgenden Gedankengruppen alle in der Molltonart der Dominante stehen, was ein kontinuierliches Moll ergeben würde; so wenig nun aber unter Umständen in einem kleinen Rahmen ein durchgängiges Moll unsere Empfindung übermüdet, so erweist es sich anderseits in einer großen Form undurchführbar, am Mollsystem sowohl in der Tonika (in der ersten Gruppe), als auch in der Dominante (in der zweiten und dritten Gruppe) festzuhalten, zumal die Reprise, die alle diese Gruppen nunmehr auf dem Boden derselben Ton-

art vereinigt, uns dadurch aus dem Moll ja überhaupt nicht mehr entließe. Mit Recht sträubt sich die Empfindung des Künstlers, in solchen Fällen dem Naturgesetz der Oberquint nachzugeben; bedenken wir indessen, daß das Mollsystem, wie ich im Kapitel II des ersten Hauptstückes zeigte, eigentlich kein natürliches System ist, und daher nur willkürlich und zwar per associationem des Dursystems von den Künstlern den Naturgesetzen unterworfen wird, so dürfen wir nicht einmal sagen, daß sie sich einer Naturverletzung dadurch schuldig machen, wenn sie in einem Mollsatz großen Umfanges statt der Molltonart der Dominante lieber und öfter eine Durtonart der Ober- oder Unterterz — je nachdem Entwicklung oder Inversion herrscht — setzen. Um die Künstler zu verstehen, muß man sich nur vorstellen, welchen Eindruck es machen würde, wenn z. B. der erste Satz der IX. Symphonie von Beethoven in der weiteren Entwicklung nicht B-dur, sondern A-moll brächte! An der Gefahr eines solchen Übermaßes von Moll erkenne man nur eben desto deutlicher die Künstlichkeit des Mollsystems und die Rache der Natur, die nur das Dursystem favorisiert.

Die Kunst wäre indessen keine freie Kunst, wenn sie immer und unter allen Umständen an der Entwicklung eines Dursatzes nur zur Quint oder eines Mollsatzes nur zur Terz festhalten müßte. Wir finden daher sowohl in der Folge der Stufen, wie sie eben zunächst die einzelne Gruppe fertigstellen, als auch in jener Folge von Tonarten, die den gesamten Inhalt produzieren, Abweichungen vom Aufbau zur Quint resp. Terz.

So z. B. fällt der erste Satz der Klaviersonate Op. 106 von Beethoven von der Tonika B zur Tonart der sechsten Stufe G $\left(\text{d. i. G-}\frac{\text{dur}}{\text{moll}}\right)$, die im Verhältnis einer Unterterz zu B steht:

276]

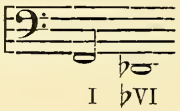


I VI

Brahms bringt im Klavierquintett Op. 34 auf die Haupt-

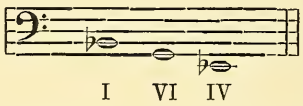
tonart F-moll statt des üblicheren As-dur ein Des-dur, das zunächst kraft der Mischung als Des-moll (freilich als Cis-moll geschrieben) auftritt:

277]



Man sehe aber — und das ist das wichtigste — wie Beethoven in dem angeführten Werk hernach, in der Durchführungspartie, Es-dur, also die Tonart der Unterdominante in den Vordergrund stellt, wodurch so geheimnisvoll die Folge von B-dur, G-dur und Es-dur:

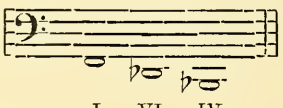
278]



wieder zu ihrem natürlichen Recht kommt!

Und ebenso finden wir es in dem Beispiel bei Brahms, der in der Durchführungspartie B-moll bringt, wodurch die Summe der Tonarten sich als F-Des-B stellt:

279]



Daß außer den Quint- und Terzschritten sich auch noch Sekundschritte formbildend geltend machen können, wird — so sehr es vom Natürlichen scheinbar abweicht — dennoch weniger als Ausnahme, denn als eine einfache Modifikation des quintalen und Terzprinzips zu betrachten sein, genau so, wie es oben in Bezug auf die Stufen selbst auseinandergesetzt wurde. Ein fast wundersam zu nennendes Beispiel für eine solche Sekundfolge bietet uns der erste Satz des Streichquintettes A-dur, Op. 18 von Mendelssohn, wo die zweite Gedankengruppe in E-dur, als der Oberquint von A-dur, steht, die letzte Gedankengruppe aber (bei Gelegen-

heit bloß eines Trugschlusses!) die zweite Stufe Fis der E-dur-Tonart beim Wort nimmt und so Fis-moll — also eine Tonart, die eben eine Sekund höher als E-dur liegt — bis ans Ende des ersten Teiles nun wirklich festhält!

Nicht minder interessant ist z. B. der erste Teil im kleinen Walzer Nr. 14 aus Schuberts „Wiener Damenländler", Op. 67, der von H-dur nach Cis-moll moduliert.

Sonst freilich sind Rückungen der Tonarten in Sekundfolgen weit mehr in modulierenden und Durchführungspartien anzutreffen, wofür sich jedermann selbst leicht Beispiele beschaffen kann.

§ 132

Steigerung des plastischen Eindruckes durch geordneten Stufengang im Großen

Eben durch solche Dispositionen und Bezüge der Tonarten werden die Formen unserer Meisterwerke nur desto plastischer uns nahegerückt. Fast fürchte ich, daß es gerade diese Bestimmtheit im Aufbau ist, welche die Laien kurzweg für Formalismus nehmen. Ohne das wirklich Geniale zu begreifen, lassen sie sich durch jene Plastik verleiten, keine weiteren Unterschiede mehr zwischen den Werken selbst zu machen: Alles, was plastisch ist, scheint für sie offenbar dieselbe Form zu haben. Sie sprechen dann mit Vorliebe und leider oft nicht ohne den Ton eines Vorwurfs von einer sogenannten „klassischen Form" als von einer stabilen, von einer Form der Sonate, der Symphonie u. s. w., als wären beispielsweise alle Sonaten schon deswegen allein untereinander gleich, weil in ihnen die tonartliche Entwicklung sich gerne von der Tonika zur Oberdominante bewegt u. s. w. Statt darin nun einen Zug der Natur zu erblicken, der von keinem Genie umgangen und höchstens durch Surrogate von Modifikationen zuweilen ersetzt werden kann; statt einzusehen, daß ja die Natur alle Bildungen der Musik — seien sie nun Sonaten oder Walzer, Symphonien oder Potpourris — durchdringen müsse: verwechseln sie das Gebot der Natur mit einer Eigenschaft gar der Form! Bevor man sich indes überhebt, den Meistern aus diesem Grunde den Vorwurf des Schematischen entgegenzuschleudern, — wäre es da nicht

ratsamer, vorerst abseits von dieser gemeinsamen Eigenschaft die wirklich unterscheidenden Formeigenschaften in den zyklischen Werken besser kennen zu lernen?

Zweites Hauptstück

Von der Psychologie der Chromatik und der Alteration

1. Kapitel

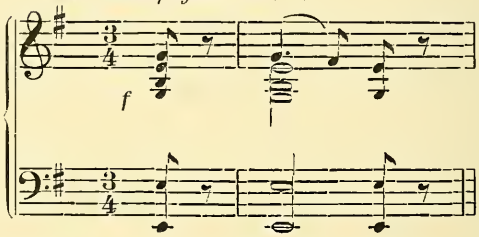
Werttheorie der Stufen

§ 133

Der natürliche Drang zum Tonikawert

Wenn wir den Beginn der Klaviersonate Op. 90 von Beethoven

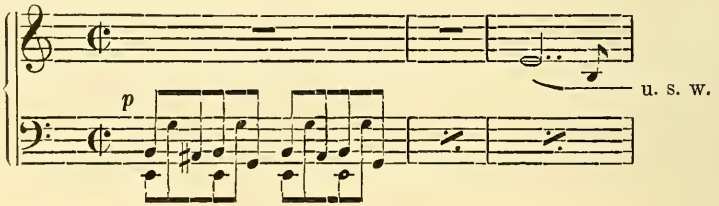
280] *Mit Lebhaftigkeit* u. s. w.



hören, so flüstert uns der Instinkt unwillkürlich sofort zu, daß wir es hier vermutlich mit einer Tonika in E-moll zu tun haben. Warum nun so, wenn, wie wir wissen (vgl. § 97, Tab. VIII), der E-moll-Dreiklang ja noch fünf andre Bedeutungen hat?

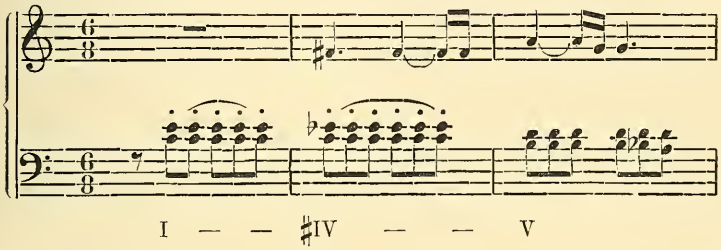
Ähnlich nehmen wir z. B. den Beginn des zweiten Präludiums von Chopin:

281] *Lento*



ohne weiteres zunächst für eine Tonika in E-moll oder den ersten Takt aus Schumanns Andantino der Klaviersonate G-moll Op. 22:

282] *Andantino*



für eine Tonika aus C-dur; so auch vermuten wir im ersten Takt der im § 16 zitierten Sonate von Ph. Em. Bach offenbar aus demselben Grunde eine C-moll-Tonika.

Unsre Vermutung wird indessen in allen diesen Fällen nicht in gleicher Weise bestätigt, denn: bei Beethoven stellt sich jener E-moll-Dreiklang nachträglich sehr bald als eine sechste Stufe in G-dur dar; ebenso verhält es sich bei Chopin, während bei Bach sich die C-moll-Stufe gar als eine fünfte in F-dur entpuppt und nur Schumann allein die Tonikabedeutung in der Folge wirklich zugesteht. Sollten wir aus der Möglichkeit so verschiedenen Verlaufes daher nun vielleicht schließen, unsre Vermutung hätte niemals zu Recht bestanden? Oder liegt unsrem Instinkt nichtsdestoweniger eine natürliche Ursache zu Grunde?

Das letztere ist richtig. Unsre Geneigtheit, einem Dur- oder Molldreiklang jeweilig vor allem die Bedeutung einer Tonika zuzuerkennen, entspricht sehr wohl dem Trieb und dem Egoismus des Tones, den biologisch zu werten schon im theoretischen Teil empfohlen wurde. Denn so viel ist ohne weiteres klar, daß die Bedeutung der Tonika die der andern Stufen doch überragt und daß diese an Wert verlieren, je mehr sie sich von der Tonika entfernen. Nicht etwa danach strebt also die Stufe, eine sechste oder zweite des Systems zu sein, sondern noch lieber will sie uns um-

gekehrt als mindestens eine fünfte, wenn nicht gar als eine erste, also eine Tonika selbst sein oder mindestens scheinen, nur weil diese beiden Stufen, schon wegen der Nähe und unzweifelhaft größeren Präzision, höheren Wert offenbaren.

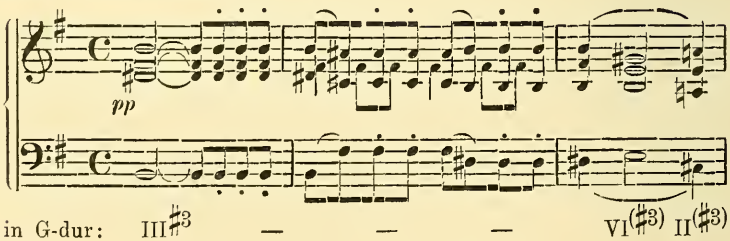
§ 134

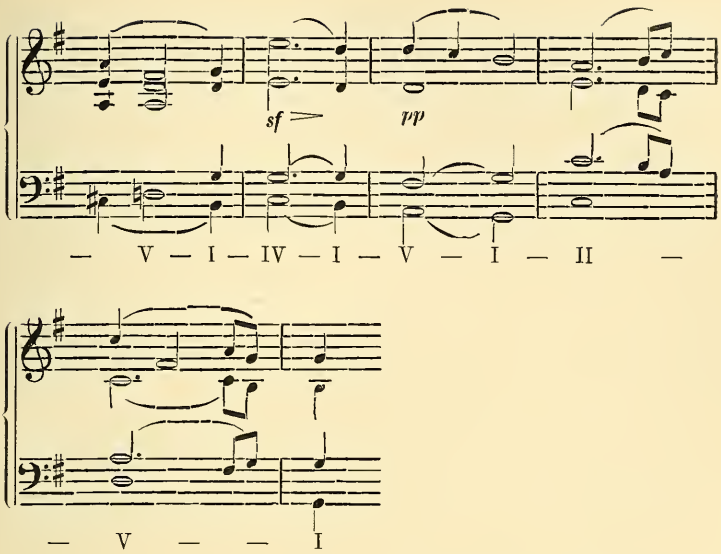
Die Tonikasucht und der Schluß auf die Tonart

So weit also ist die allgemeine Lehre, daß, um die Tonart jedes Stückes zu erfahren, man nur den beginnenden und wohl auch den beschließenden Dreiklang anzusehen hat, nicht ohne eine gewisse Begründung. Man braucht ja diesen Dreiklang nur als Tonika zu nehmen — so sagt man — und sofort hat man die Tonart heraus. In den meisten Fällen wird die Rechnung allerdings stimmen, und sich die Supposition kraft der soeben dargestellten Stufenwertbemessung auch wirklich bewahrheiten — jedoch hüte man sich, diese Supposition anders zu deuten, als ich es gedeutet habe. Denn nur, wenn man es genau empfindet, wie gerne die Stufe ihren stärksten Wert hervorkehrt, kann man dem Autor zugleich auch die bewußte Absicht nachempfinden, wenn er uns zuweilen dadurch zu täuschen versucht, daß er denselben Klang, den wir als Tonika vermuteten, plötzlich als eine völlig andre Stufe hinstellt, wie oben zu sehen war. Die Wirkung einer solchen Umdeutung beruht ja eben darauf, daß der Künstler von unsrer Tonikasucht ganz gut unterrichtet ist und sie bewußt zu Schanden werden läßt.

Oder spielt nicht etwa mit dieser unsrer Tonikasucht auch z. B. Beethoven im G-dur-Klavierkonzert, Takt 6—14:

283] *Streichorchester*





Wie viel Zweifel ruft nicht hier Beethoven im H-dur mit Absicht auf! Will's ein wirkliches H-dur werden, mit allen Konsequenzen dieser Tonart, in den Takten 1 und 2? Ist H, Dis, Fis demnach eine Tonika? Und ist sodann — so frägt man sich — der Durakkord auf E im Takt 3 eine vierte Stufe in H-dur? Offenbar doch nicht, wenn darauf der Durdreiklang auf A folgt, der diatonisch in H-dur nicht Platz hat. Und wenn, allerdings unter besonderen Umständen und mit besonderer Bedeutung, auch der Durdreiklang auf A noch zu H-dur gehören könnte, so möchte man es hier doch lieber mit dem Einfacheren und Natürlicheren noch einmal versuchen, und das wäre: entweder den Durakkord auf E für eine Tonika einer E-dur-Tonart zu betrachten, zu der dann das vorausgehende H, Dis, Fis als Dominante und die folgende Harmonie A, Cis, E als eine vierte Stufe gehören müßten, oder gar dem letzten Dreiklang A, Cis, E selbst die Ehre einer Tonika zu gewähren, der wieder E, Gis, H als Dominante vorausginge und dazu noch H, Dis, Fis als eine nachträglich erkannte zweite Stufe mit Chroma. Welche Lösung ist nun die richtige? Der nächste Takt 4 gibt noch

immer keine bestimmte Auskunft; im Gegenteil, nicht nur prolongiert er diese Zweifel, er schafft noch neue dazu, und wieder mit denselben Mitteln. Beim Dreiklang D, Fis, A haben wir das Gefühl, als müßten wir endlich gar diesen Dreiklang für eine Tonika halten, und ebenso geht es uns mit dem G-dur-Dreiklang. So gerät denn also unser Gefühl durch den fortwährenden Wechsel von Durdreiklängen in Verwirrung, und zwar sowohl wegen ihrer Mehrdeutigkeit, als auch hauptsächlich deshalb, weil wir eben schrittweise jedem einzelnen dieser Durdreiklänge den Rang einer Tonika zuzubilligen Lust haben. Bis wir am Ende begreifen, daß wir in dem angeblichen H-dur eigentlich nur eine dritte Stufe in G-dur, im Dreiklang E, Gis, H eine sechste Stufe, im Dreiklang A, Cis, E eine zweite Stufe derselben Tonart zu finden hatten, so daß wir uns — trotz allen Chromen, die Gegenstand späterer Erörterungen sind [1]) — immer in derselben Tonart bewegen.

So benützt denn also Beethoven unsre Zweifel gerade dazu, um die G-dur-Tonart reichlicher und chromatischer, als es sonst ohne Chroma möglich wäre, auszubauen. Jedoch wäre jener Zweifel in uns überhaupt unmöglich, wenn nicht jede Stufe eben die Tendenz hätte, nach Möglichkeit eine Tonika vorzustellen oder, um antropozentrisch zu sprechen, wenn wir selbst nicht die Neigung hätten, einer Stufe ihren stärksten Wert, d. i. den der Tonika, zuzuerkennen.

§ 135

Von der Vorsicht im Schluß auf die Tonart aus dem Anfang

Es kommt auf dasselbe hinaus, wenn ich sage, daß wohl in der Tat die meisten Stücke mit der Tonika anfangen, — entspricht doch die Tonika am besten dem Postulat der Entwicklung — nichtsdestoweniger aber habe man acht vor allerhand Täuschungen, die geistvolle Autoren gerade in den Anfängen ihrer Werke sich erlauben. Ich rechne dazu sicher nicht den Anfang der ersten Symphonie von Beethoven, der seinerzeit so viel Aufsehen gemacht hat, weil er an-

[1]) Vgl. Tab. XV in § 140.

geblich nicht mit der Tonika begonnen hatte. Denn in Wahrheit beginnt er wirklich mit der Tonika, wenn auch auf ihr ein Dominantseptimenakkord sitzt, über welche Art der Chromatisierung ich unten in § 140 Tab. XVI Auskunft geben werde. Dagegen erinnere ich z. B. an den Beginn seiner neunten Symphonie, an den Anfang der G-moll-Rhapsodie von Brahms und mehrere andre bereits in § 16 zitierte Beispiele u. s. w.[1]).

---

2. Kapitel

Chromatisierungs-(Tonikalisierungs-)prozesse

§ 136

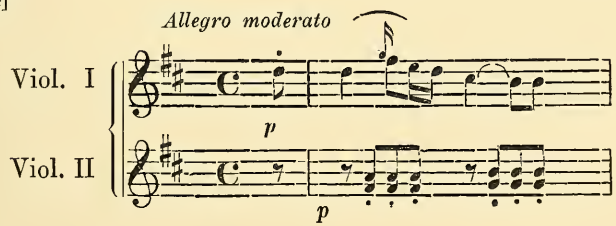
Der Begriff der Tonikalisierung und der Chromatik

Nicht nur aber am Anfang des Stückes, sondern auch mitten im Verlaufe desselben bekundet jede Stufe einen unwiderstehlichen Drang, sich den Wert der Tonika als der stärksten Stufe zu erobern. Wenn nun diesem Drange der Stufe nach dem stärksten Wert der Tonika innerhalb einer Diatonie, der die Stufe angehört, wirklich stattgegeben wird, so bezeichne ich den Prozeß als Tonikalisierung und die Erscheinung selbst als Chromatik.

---

[1]) Man darf es wohl immerhin bedauerlich nennen, wenn Paynes allerorten bekannte kleine Partiturausgabe in Nr. 165 das Streichquartett von Haydn, Op. 33, Nr. 1, das in Wahrheit in H-moll steht, bloß wegen des Anfanges, der also lautet:

284]



für ein angeblich in D-dur (auf dem Titelblatt der Ausgabe!) stehendes Quartett ausgibt.

§ 137

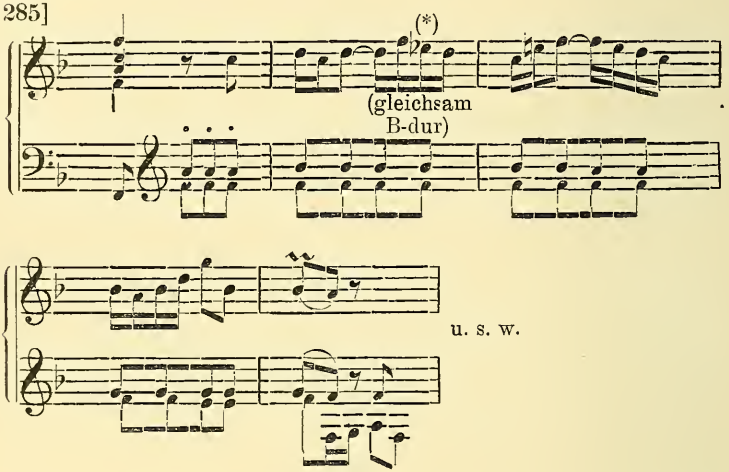
Unmittelbare Tonikalisierung

Wie wird nun die Tonikalisierung in Szene gesetzt?

Zunächst dadurch, daß sie ohne weiteres — unmittelbar — den Rang der Tonika gleichsam usurpiert, ohne sich um die Diatonie, der sie nach wie vor angehört, zu bekümmern.

Man betrachte z. B. die Stelle in S. Bachs italienischem Konzert:

285]



Hier sehen wir nun, wie eine vierte Stufe in F-dur (Takt 2) den Schein einer ersten in B-dur annimmt, was wir daraus erkennen, daß sie statt des diatonischen E das Es bei (*) aus B-dur bringt. Aus diesem Beispiel aber lerne man Doppeltes: Erstens, wie gut es ist, eine Stufe, statt sie bloß drei- oder vierklanglich hinzustellen, voller auszukomponieren, da doch der Autor durch das Auskomponieren einer größeren Reihe von Tönen nur desto leichter Gelegenheit findet, den Schein einer fremden Diatonie zu erzielen, d. h. dem Tonikadrang der Stufen Vorschub zu leisten; und zweitens, welch unschätzbarer Gewinn eben für die Diatonie selbst daraus resultiert, wenn die Bedeutung ihr zugehörender Töne auch noch durch den Kontrast einer fremden Diatonie gesteigert wird. Um wie viel schöner klingt doch in unsrem Beispiel

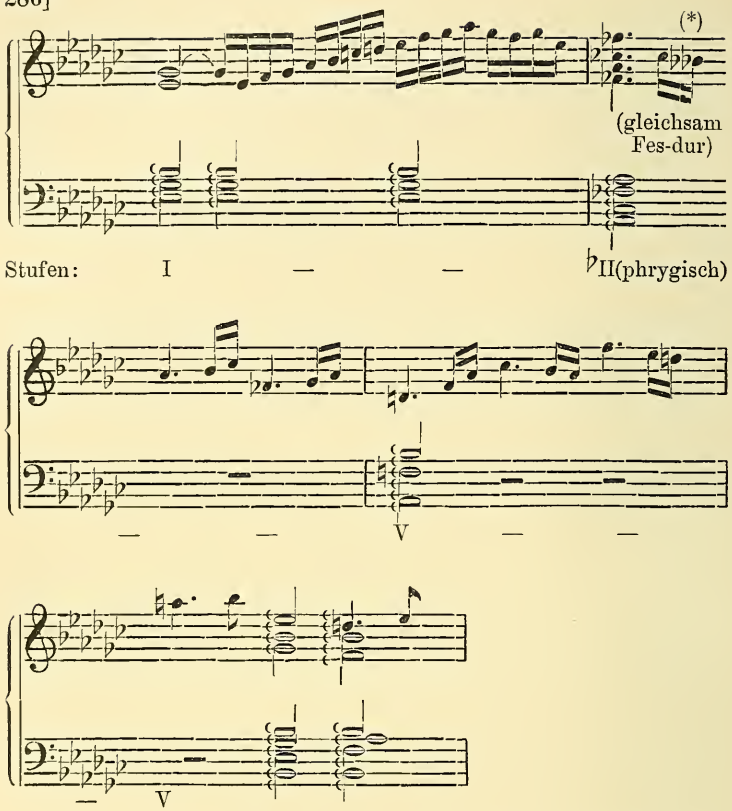
das diatonische E, nachdem im unmittelbar vorhergehenden Takt das Es gebracht und mit ihm scheinbar ein B-dur inszeniert wurde! Und wie matt dagegen würde es hier klingen, wenn beide Male bloß das diatonische E sich vernehmen ließe!

Es folgt daraus, daß das Chroma Es unsres Beispiels einen eigenen tiefen Grund spezifisch-musikalischer Natur hat, und wenn man bei einem solchen Chroma allzu leichtfertig von einer bloß durchgehenden Note oder dergleichen redet, so beweist das nur, wie wenig man in Wirklichkeit dem Sinn der Töne zu folgen in der Lage ist, oder was dasselbe ist, wie selten man gut musikalisch hört.

Ebensowenig aber würde es von gutem musikalischem Sinn zeugen, wenn man in einem solchen Falle dem Chroma Es zuliebe von einem wirklichen Wechsel der Tonarten sprechen wollte, als wäre nämlich das durch das Es hervorgerufene B-dur hier eine echte B-dur-Tonart, die nun kraft einfacher Modulation (d. i. einer Umdeutung der ersten Stufe in B in eine vierte in F) erst hernach wieder in den Status der F-dur-Diatonie übernommen worden. Welche Umständlichkeit hieße es doch, Tonart und Modulation als selbständig anzunehmen, nur um dem Es die durch eine oberflächliche Theorie garantierte Genugtuung zu gewähren. Fast fürchte ich, daß jedermanns Instinkt nur ungern der Theorie dieses Opfer bringt; denn ohne die Zwangsvorstellung der Theorie wem fiele es wohl sonst ein, hier von einer B-dur-Tonart zu sprechen, wo weder im vorausgehenden die Voraussetzungen noch im nachfolgenden die Konsequenzen einer solchen Tonart gegeben sind? Ist nicht B-dur eine ganz andre Welt als F-dur? Und müßte B-dur nicht erst auskomponiert werden? Um wie viel einfacher ist doch die oben gegebene Erklärung, die überdies den Vorzug hat, den Hörer zu besserem Eindringen in das Eigenleben der Töne anzuleiten!

Ein andres Beispiel noch von J. S. Bach, aus dem Präludium Es-moll des Wohltemperierten Klavieres, möge hier erläutert werden:

286]

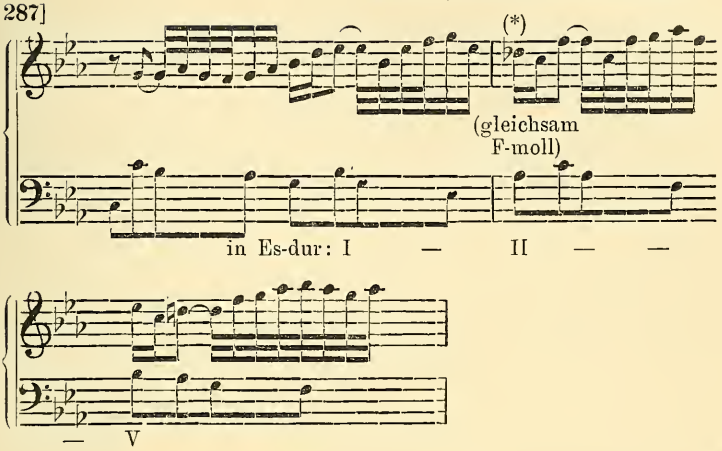


Hier ist es wieder eine zweite phrygische Stufe in Es-moll, der Durdreiklang Fes, As, Ces, der — siehe das Doppel-B in Takt 2 — sich plötzlich von selbst und ohne weiteres zum Range einer Tonika erhebt. Auch hier ist es müßig, von einer wirklichen Fes-dur-Tonart zu sprechen, dagegen um vieles einfacher, der zweiten Stufe ihr Bedürfnis nach dem höheren Wert einer ersten Stufe, gleichsam in Fes-dur, nachzuempfinden. Welch feine Wirkung ergibt sich nun dabei aus dem Kontrast des Doppel-B zum diatonischen B! Umso interessanter, je zarter als Träger dieser Wirkung bloß ein Sechzehntel auftritt!

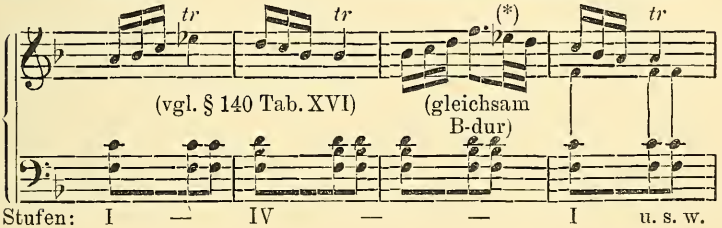
Weitere Beispiele:

J. S. Bach, Partita II für Klavier.

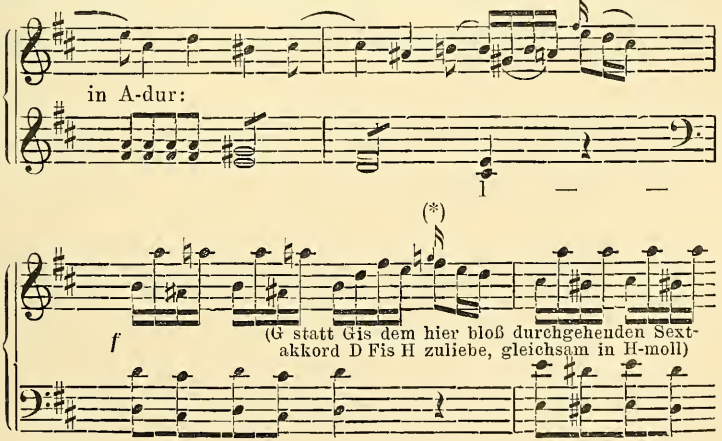
287]

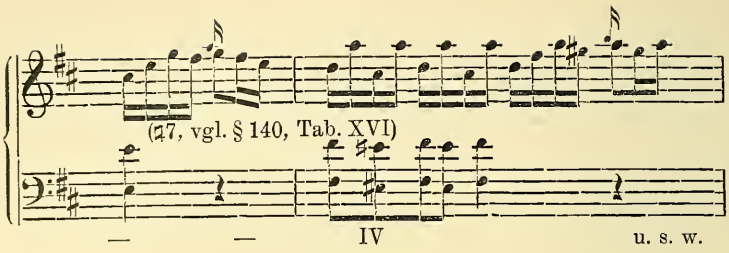


288] *Allegro* D. Scarlatti, Klaviersonate F-dur.



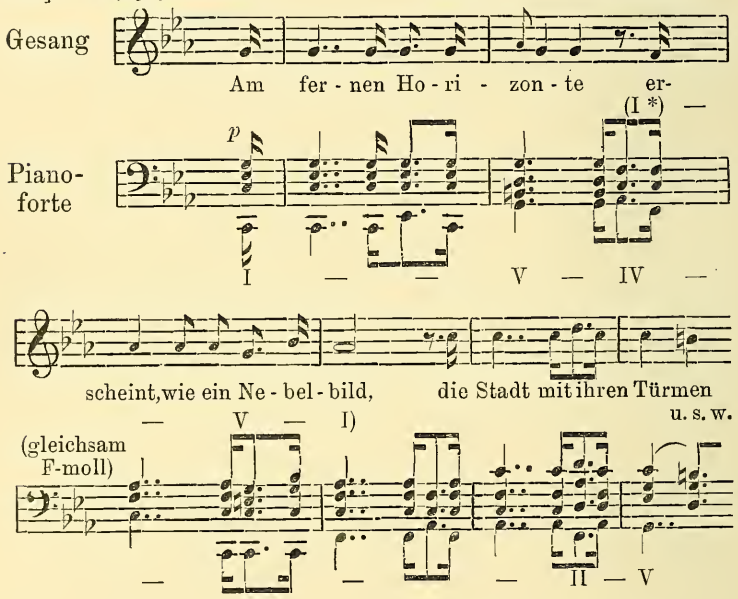
289] *Allegro* Mozart, Klaviersonate D-dur, Köch.-V. Nr. 284.



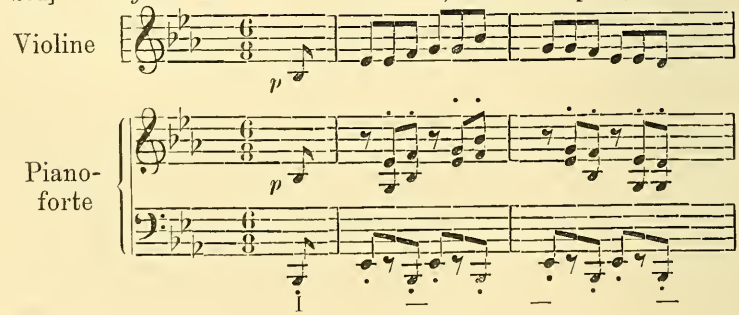


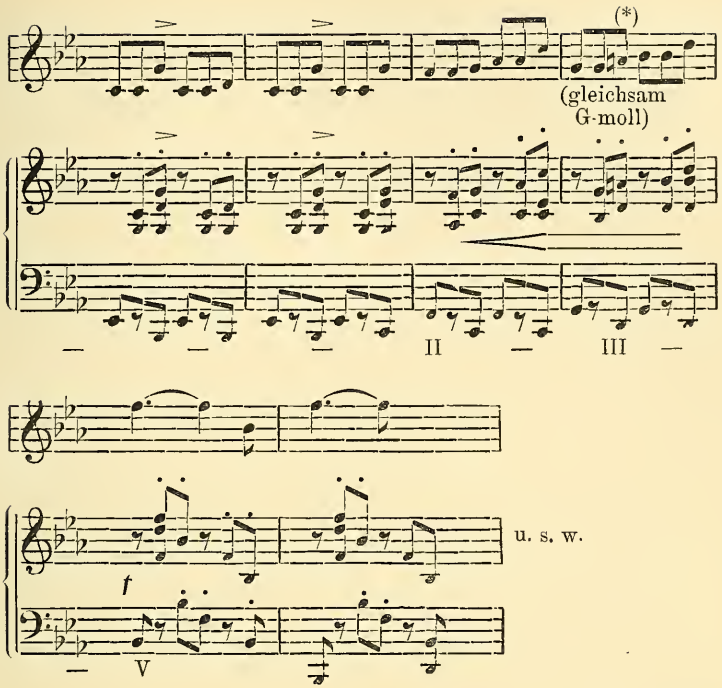
Die Stadt

290] *Mäßig geschwind* Schubert, Schwanengesang.



291] *Allegro con brio* Brahms, Horntrio Op. 40, Finale.





§ 138

Mittelbare Tonikalisierung

Wie in den Beispielen des vorigen Paragraphen nun zu sehen war, kann die nach Tonikawert strebende Stufe die Befriedigung dieses Bedürfnisses zunächst ausschließlich aus Eigenem bestreiten. Weit häufiger indessen sind die Fälle, wo zur Erreichung des genannten Zieles eine in ähnlicher Lage befindliche Stufe sich vielmehr einer oder mehrerer vorhergehenden Stufen bedient, wodurch dann aber die Tonikalisierung zu einer mittelbaren wird.

Um im gegebenen Falle nun feststellen zu können, welche Chromatik zu diesem Zweck anzuwenden wäre, muß man darauf sehen, in welchem Verhältnis zu der zu tonikalisierenden Stufe eben die vorhergehende steht, ob im Verhältnis einer Quint, Terz oder Sekund.

Da aber die Tonikalisierung sich nur in der Inversion vollziehen kann — handelt es sich ja beim Tonikalisierungs-

prozeß doch ebenfalls um den Fall zur Tonika! — so folgt naturgemäß, daß, wenn wir die Tonikalisierungen in Quint-, Terz-, Sekundtonikalisierungen teilen, wir konsequenterweise bei den ersten zwei Arten gleichwohl nur die fallenden Quint- und Terzschritte nach dem Muster von V^3—I (bezw. V^7—I) und III—I, nicht also die entwickelnden (plagalen) Schritte: IV—I und VI—I, bei der letzteren Art dagegen nur die aufwärtsgehenden Sekundschritte nach dem Muster von VII—I zu wählen haben werden, da nach § 127 die hier in Frage kommende Inversion eben im Aufwärtssteigen des Schrittes zum Ausdruck kommt[1]).

§ 139

Die Tonikalisierung bei fallenden Quinten

Die Tonikalisierung bei fallenden Quinten vollzieht sich dann aber in folgender Weise: Es gilt in erster Linie, der als Tonika in Aussicht genommenen Stufe mit ihrer diatonischen Dominante zu präludieren, zu welchem Zweck denn die vorhergehende, eben als Dominante zu verwendende Stufe, nun erst auf den Stand einer solchen gebracht werden soll; das geschieht aber dadurch, daß der jeweilige Dreiklang, sei er ein Moll- oder ein verminderter Dreiklang, zu einem Durdreiklang erhoben wird, und zwar durch Zuhilfenahme von einem oder zwei Chromen, je nachdem ob die neue Dominante eben aus einem Moll- oder einem verminderten Dreiklang gewonnen werden soll.

Man könnte fragen, weshalb denn als Dominante stets

---

[1]) Freilich könnte wohl auch II—I zur Begründung eines Tonikawertes führen, sofern diese Folge nach § 127, Tab. X, 2, zugleich II—V—I bedeutet. Da aber das Dursystem die Konstellation eines nach abwärts gehenden großen Schrittes und der gleichzeitigen Verbindung von Moll- und Durdreiklang außer bei II—I auch noch ein zweites Mal, bei VI—V aufweist, ist die Wirkung einer unbedingten Tonikalisierung durch II—I ernstlich gefährdet. So könnte die Folge z. B. von D-F-A zu C-E-G nicht nur als II—I, sondern unter Umständen vielleicht auch als VI—V in F-dur gehört werden. Von einer solchen Gefahr der Mehrdeutigkeit ist indessen das zweite, oben genannte Modell VII—I, wie selbstverständlich, gänzlich frei.

bloß ein Durdreiklang angenommen wird, obgleich, wie wir wissen, im Mollsystem die Dominante einen Molldreiklang vorstellt? Die Antwort ist einfach die, daß auch bei dieser Gelegenheit die Künstler wieder einmal dem Übergewicht des natürlichen Systems über das künstliche (Moll) stattgeben und daher die Stufen ausschließlich zu Durdominanten präparieren, möge die Tonika hernach nun ein Dur- oder auch ein Molldreiklang sein.

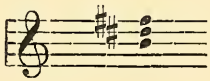
Bevor ich indessen hier das Schema für einen Tonikalisierungsprozeß vorführe, will ich noch mit Noten den Zuwachs von Chromen illustrieren.

So macht z. B. die VII. Stufe

292]

als verminderter Dreiklang zwei Chromen, Dis und Fis, notwendig, wo dann erst der durch diese gewonnene Durdreiklang:

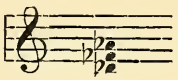
293]



es ermöglicht, daß die ursprüngliche VII. Stufe nunmehr auch als tonikalisierende Dominante fungieren kann. Selbstverständlich werden diese beiden neuen Chromen entweder einfach bloß gesetzt, oder, was noch überzeugender klingt, voll auskomponiert.

Dagegen ist bei einem Molldreiklang z. B.:

294]



nur mehr ein Chroma nötig, das Chroma F vor der Terz, wodurch dann nämlich der Durdreiklang Des, F, As entsteht, der die ursprüngliche Stufe nunmehr ebenso zu einer tonikalisierenden Dominante geeignet macht.

§ 140

Übersicht aller Tonikalisierungsformen bei den Quinten

Schema der Tonikalisierung bei quintalen Schritten in Dur.

A) Bei Zuhilfenahme bloß einer vorausgehenden Stufe:

Tabelle XI.

VII	III	VI	II	V	I	IV	Zug der fallenden Quinten
$V^{(\sharp 3)}_{\sharp 5}$	I						
	$V^{(\sharp 3)}$	I				Bei der Tendenz der	III. Stufe, VI. „, II. „, V. „ zum Tonikawert
		$V^{(\sharp 3)}$	I				
			$V^{(\sharp 3)}$	I . . .			

Dasselbe ausgefüllt:

Tabelle XII.

VII	III	VI	II	V	I	IV
$V^{(\sharp 3)}_{\sharp 5}$	I	VI	II	V	I	IV
	$V^{(\sharp 3)}$	I	II	V	I	
		$V^{(\sharp 3)}$	I	V	I	
			$V^{(\sharp 3)}$	I	I	

B) Bei Zuhilfenahme zweier Stufen (wobei die vor der Dominante stehende Stufe naturgemäß als eine zweite verwendet werden will, also als ein Molldreiklang):

Tabelle XIII.

VII	III	VI	II	V	I	IV	Zug der fallenden Quinten
$II^{(\sharp 5)}$	$V^{(\sharp 3)}$	I					bei der Tendenz der VI. Stufe zum Tonikawert
			$II^{(\flat 3)}$	V .		I	bei der Tendenz der IV. Stufe zum Tonikawert

C) Schema einer Verbindung zweier unmittelbar aufeinander folgender Tonikalisierungsprozesse:

Tabelle XIV.

VII	III	VI	II	V	I	IV
$V^{(\sharp 5 \atop \sharp 3)}$	$V^{(\sharp 3)}_{(I)}$	I				
	$V^{(\sharp 3)}$	$V^{(\sharp 3)}_{(I)}$	I			
		$V^{(\sharp 3)}$	$V^{(\sharp 3)}_{(I)}$	I		
			$V^{(\sharp 3)}$	$V_{(I)}$		

Ich kann nicht umhin, mit Bezug auf das Schema C) hervorzuheben, daß sich solchermaßen sämtliche Stufen einer Diatonie, sofern sie von der Chromatik im Dienste der Tonikalisierung affiziert werden, zu leibhaftigen Durdreiklängen herauswachsen, was somit zu folgendem weiteren Bilde führt:

Tabelle XV.

VII	III	VI	II	V	I	IV
$V^{(\sharp 5 \atop \sharp 3)}$	$V^{(\sharp 3)}_{(I)}$	$V^{(\sharp 3)}_{(I)}$	$V^{(\sharp 3)}_{(I)}$	I . . .		in Dur

Noch besser freilich als der Durdreiklang auf der Dominante eignet sich für Tonikalisierungszwecke kraft seiner unanfechtbaren Eindeutigkeit der Dominantseptimenakkord. Füge ich noch hinzu, daß mutatis mutandis dasselbe chromatische Verfahren auch in Moll Platz hat, so sieht das letzte Bild Tab. XV nun mit Anwendung des Dominantseptimenakkordes so aus:

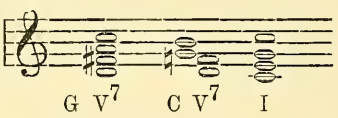
Tabelle XVI.

VII	III	VI	II	V	I	IV
V $\left(\begin{smallmatrix}7\\ \sharp5\\ \sharp3\end{smallmatrix}\right)$	V $\left(\begin{smallmatrix}7\\ \sharp3\end{smallmatrix}\right)$ (I)	V $\left(\begin{smallmatrix}7\\ \sharp3\end{smallmatrix}\right)$ (I)	V $\left(\begin{smallmatrix}7\\ \sharp3\end{smallmatrix}\right)$ (I)	V^7 (I)	V$^{\flat7}$	I in Dur
V $\left(\begin{smallmatrix}7\\ 5\\ 3\end{smallmatrix}\right)$	V $\left(\begin{smallmatrix}\flat7\\ 3\end{smallmatrix}\right)$ (I)	V $\left(\begin{smallmatrix}\flat7\\ 3\end{smallmatrix}\right)$ (I)	V $\left(\begin{smallmatrix}7\\ \sharp5\\ \sharp3\end{smallmatrix}\right)$ (I)	V $\left(\begin{smallmatrix}7\\ \sharp3\end{smallmatrix}\right)$ (I)	V $\begin{smallmatrix}7\\ \sharp3\end{smallmatrix}$ (I)	I in Moll

Daß aber in allen diesen Fällen mittelbarer Tonikalisierung von einer wirklichen Modulation nicht die Rede sein kann, folgt schon aus dem in § 137 Dargelegten.

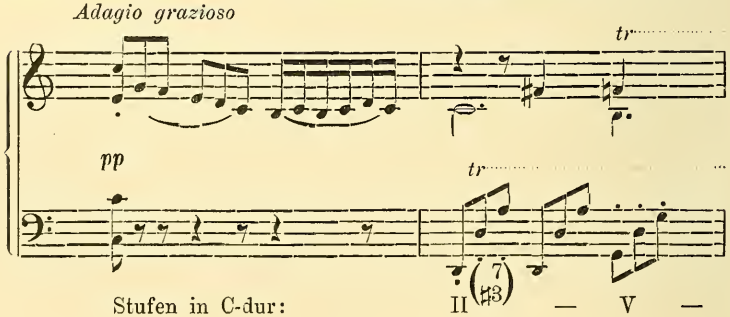
Es ist deshalb unrichtig, wenn z. B. Richter (a. a. O. S. 93) lehrt, es sei:

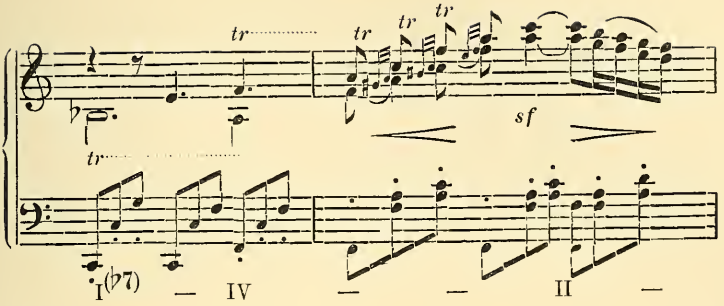
295]

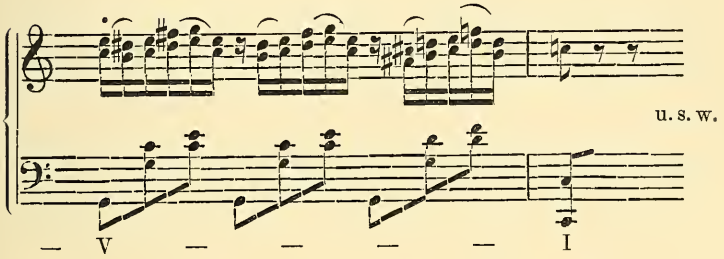


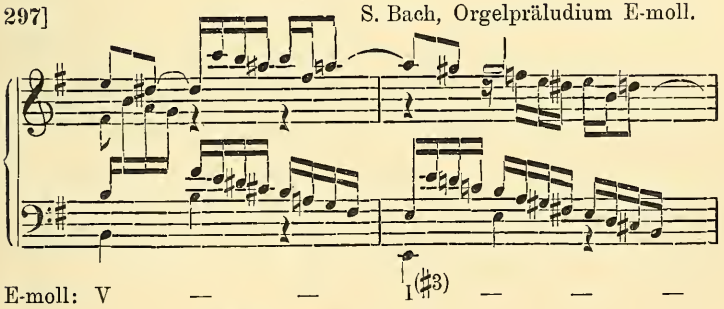
für G-dur und C-dur zu halten, statt einfach für C-dur: II$^{\sharp\begin{smallmatrix}7\\ 3\end{smallmatrix}}$—V^7—I.

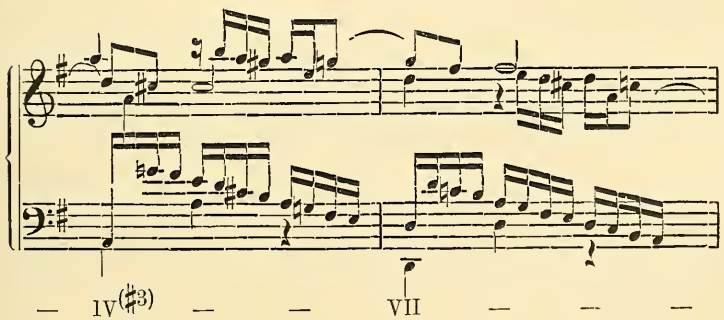
296] Beethoven, Klaviersonate Op. 31 Nr. 1.

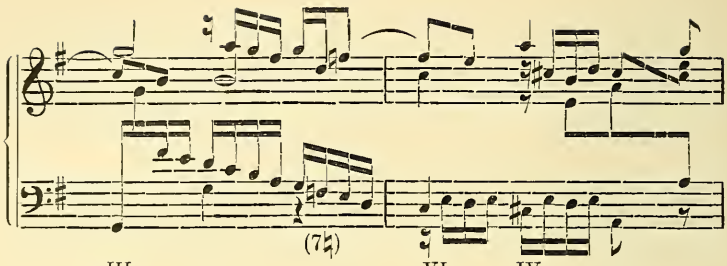


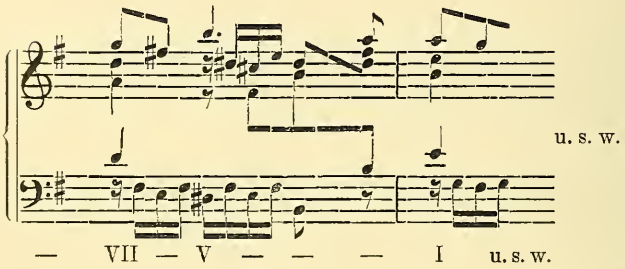

tr
tr
tr
tr
sf
tr
I(♭7) — IV — — II —


u. s. w.
— V — — — — I

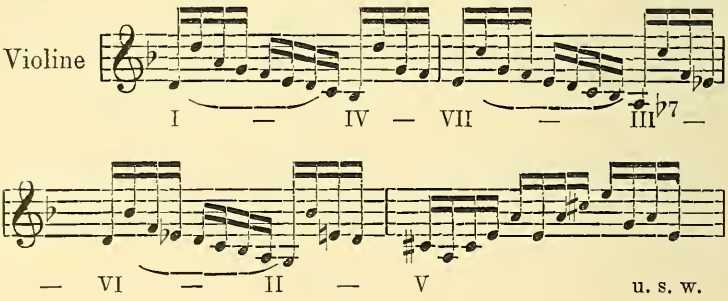

E-moll: V — — I(♯3) — — —


— IV(♯3) — — VII — — —

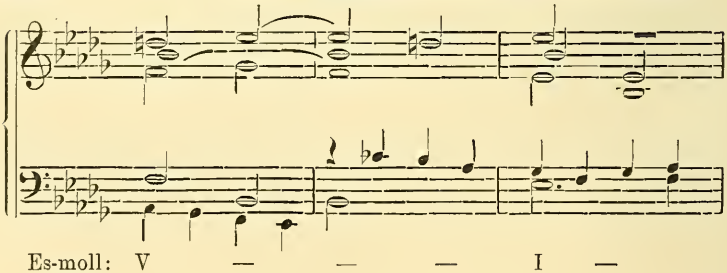


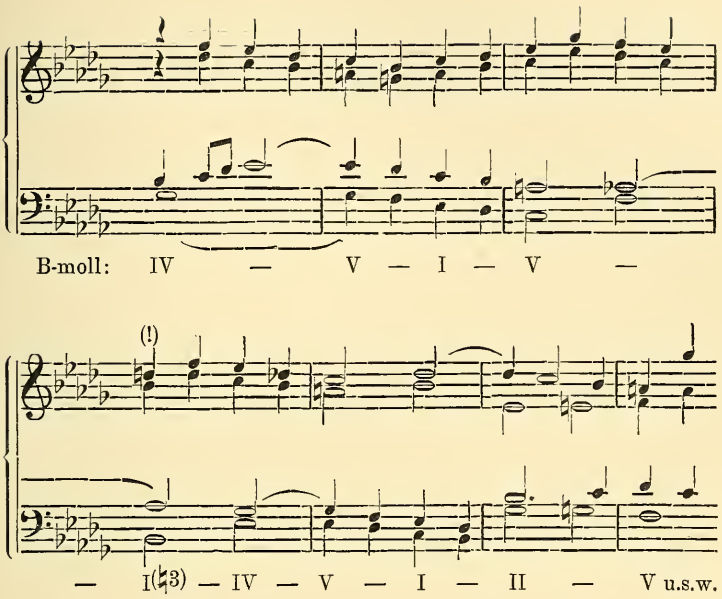


298] S. Bach, Chaconne für Violino solo.

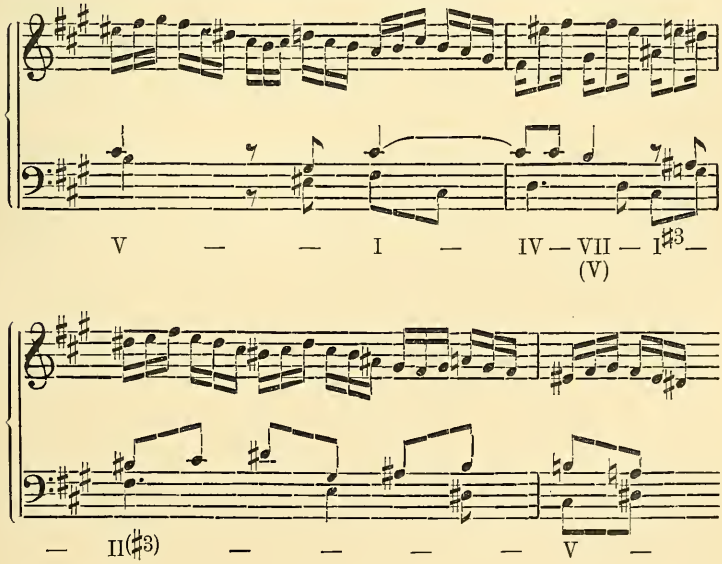


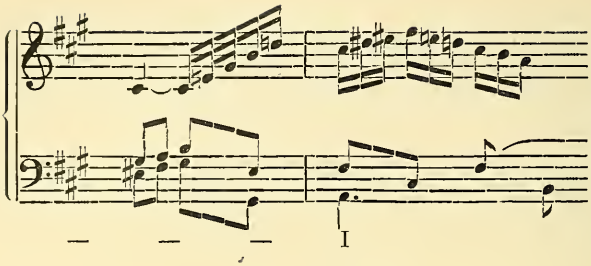
299] S. Bach, Wohltemperiertes Klavier, Fuge B-moll.





300] S. Bach, Wohltemperiertes Klavier, Präludium Fis-moll.





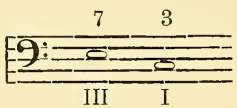
§ 141

Die Tonikalisierung bei fallenden Terzen

Bei Terzschritten ist, wie ich schon in § 138 sagte, die Verbindung der dritten zur ersten Stufe naturgemäß Grundlage der tonikalen Wirkung. Betrachtet man aber den Inhalt der dritten Stufe in Dur und Moll, so finden wir dort einen Moll-, hier einen Durdreiklang, die indessen beide nach § 97 drei- (resp. sechs-)deutig sind; abgesehen davon, daß Dur auch noch bei VI—IV und VII—V den großen Terzschritt, bei VI—IV gar überdies wieder die Verbindung von Moll- und Durdreiklang aufweist, und ähnlich denn auch Moll den kleinen Terzschritt bei VI—IV und VII—V, sowie die Verbindung von Dur- und Molldreiklang bei VII—V. Dieses Moment der Mehrdeutigkeit nun begründet daher von vornherein einen sehr wesentlichen Unterschied gegenüber den Quintschritten, wo die Tonikalisierung wohl in den meisten Fällen das bestimmte Ziel hat, den eindeutigen und daher so entschieden tonikalisierendeu V^7-Akkord (§ 140, Tab. XVI) herbeizuführen.

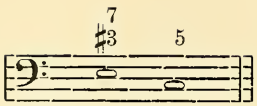
Wollte man nun aber auch bei den Terzschritten einen Septakkord auf die tonikalisierende Stufe setzen, so wäre dieser, bloß diatonisch abgefaßt, noch immer dreideutig (vgl. § 105):

301]



während er, selbst chromatisch zu einem eindeutigen V^7-Akkord ausgestaltet, nur erst zu einer Art Trugschluß-wirkung führen müßte (vgl. § 123):

302]



C-dur: III — I

in A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$: V^7 — III

So kann denn im Falle der Anwendung eines eindeutigen V^7-Akkordes die Wirkung desselben bei fallendem Terzschritt nicht so rein tonikalisierend ausfallen, wie sie ebendemselben V^7-Akkord bei fallender Quint durchaus eigen ist. Bei Terzschritten entfällt eben für die Chromatik, soweit es nur auf diese allein ankommt, die Möglichkeit, eine ähnlich prägnante tonikale Wirkung auszulösen, wie es beim fallenden Quintschritt der Fall ist, und zwar, weil es unmöglich ist, auf der tonikalisierenden Stufe einen eindeutigen Akkord bereits mit derselben tonikalen Wirkung zu erzielen, wie sie demselben eindeutigen Akkord bei Quintfall beschieden ist. Was übrigens daher kommt, daß dem V^7-Akkord, der ja auf der ersten Oberquint steht, schon von Haus aus, d. i. naturgemäß, der Quintschritt V—I entspricht, während bei Terzschritt ein eventuell chromatisch konstruierter V^7-Akkord eben aus diesem Grunde doch zunächst nur gleichsam eine contradictio in adjecto vorstellt.

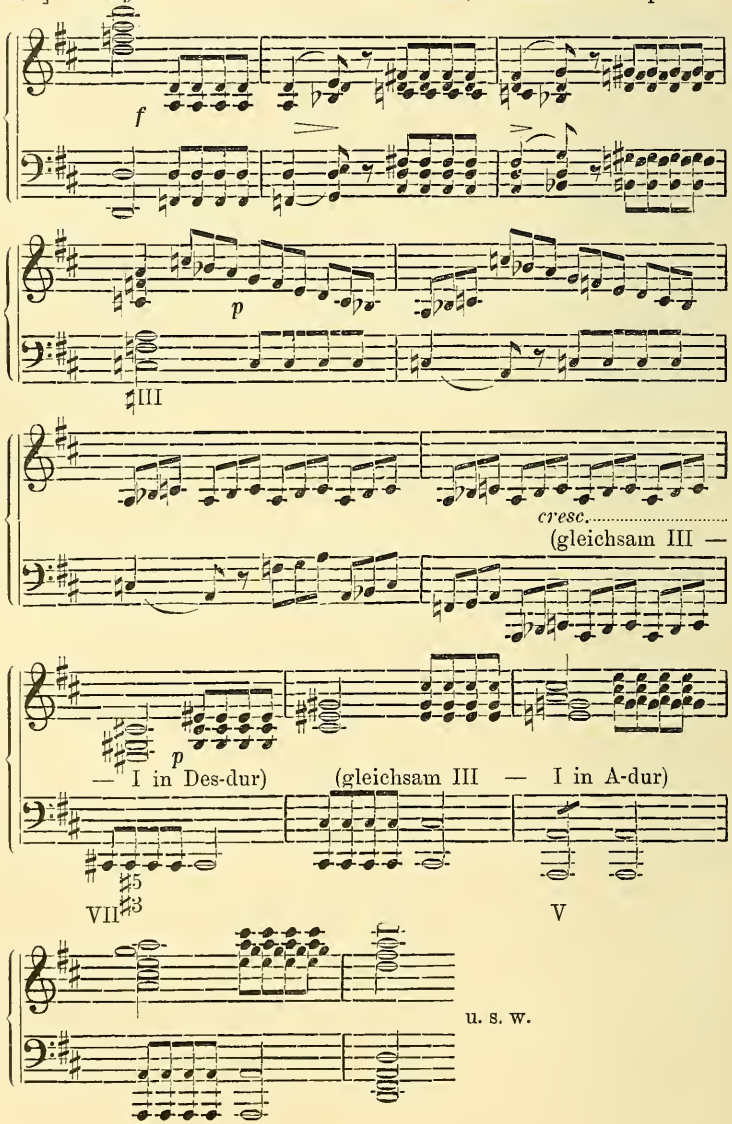
So liegt denn bei fallendem Terzschritt der Schwerpunkt der tonikalen Wirkung weniger auf den variablen Chromen als auf dem großen, bezw. kleinen Terzschritt der Stufen in Dur bezw. in Moll, und daher eben mehr auf dem psychologischen Vorrang (§ 133) von III—I vor VI—IV und VII—V; — anders also als bei den Quintschritten, wo sie gleichmäßig durch beide Elemente, d. h. nicht nur durch die fallende Quint, sondern auch durch das auf den eindeutigen Akkord zielende Chroma verbürgt ist.

Wenn nun solchermaßen die Dienste der Chromatik für die Tonikalisierung bei Terzschritten geringer sind als bei den Quintschritten, so folgt daraus noch nicht, daß die Tonikalisierung Terzschritte etwa vermeidet oder vermeiden soll, wohl aber erweist sich die Chromatik eben deswegen,

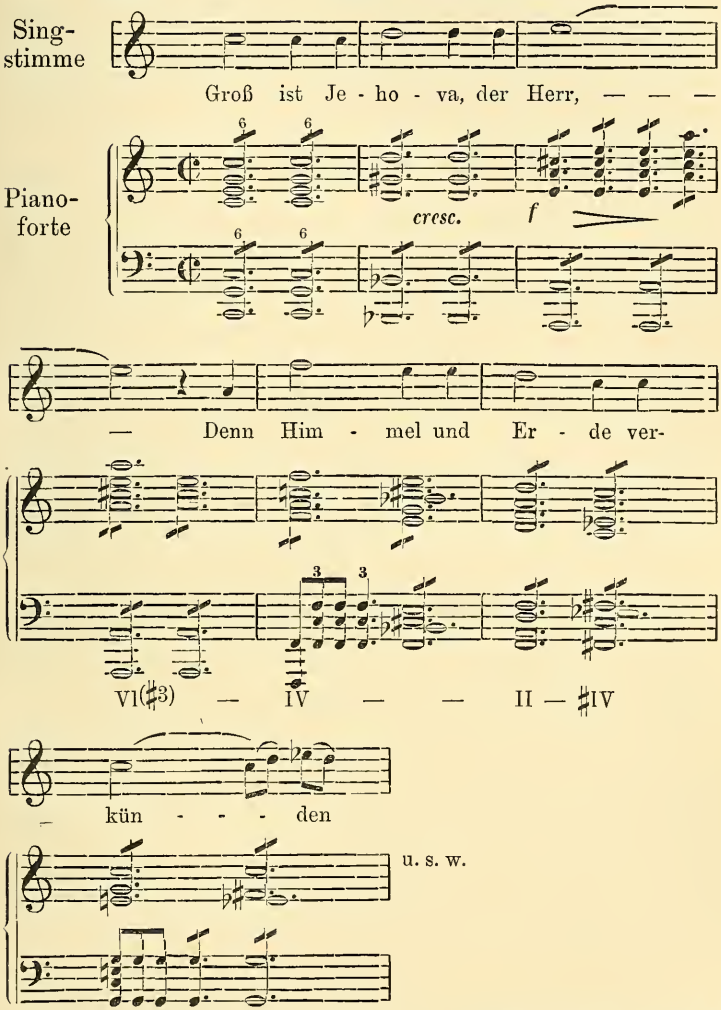
weil sie hier weniger präzise zur Diatonie zurückleitet, umso geeigneter für den Zweck einer wirklichen Modulation, worüber noch weiter unten zu sprechen sein wird.

Beispiele:

303] *Allegro* Schubert, Klaviersonate Op. 53.



304] *Langsam, feierlich* Schubert, Die Allmacht, Op. 79 Nr. 2.



Vgl. auch Fig. 263, wo der Trugschluß V—III$^{\sharp 3}$ gleichsam III—I$^{\sharp}$ in A-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ ergibt, was umso schöner wirkt, als die weitere Folge eben in F-dur verbleibt: III$^{\sharp}$—VI—II$^{\sharp 3}$—V u. s. w. (Symph. VI, 2. S., T. 41).

Vgl. schließlich in der IX. Symphonie von Beethoven, im 1. Satz, T. 301—315 zu Beginn der Reprise die mit der Nebenwirkung von III$^{\sharp}$—I$^{\natural 5}$ ausgestattete Folge in D-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$: I—$^{\flat}$VI (D-Fis-A zu B-D-F).

§ 142

Die Tonikalisierung bei steigenden Sekunden

Mit ähnlicher Tendenz und Wirkung, wie bei den Quintschritten der Stufen, äußert sich die Chromatik auch bei Sekundschritten. Das Modell des Tonikalisierungsprozesses ist hier gemäß § 138 die Folge von:

$$VII^3—I^{(\natural,\flat,\sharp 3)}.$$

Es müssen daher alle Sekundschritte, sofern sie tonikale Wirkung hervorbringen sollen, zunächst auf den Stand eben dieser Beziehung gebracht werden, wobei es freilich einerlei ist, ob die Tonika hernach als Dur- oder Molldreiklang gesetzt wird. Aber auch hier, wie bei der Tonikalisierung quintaler Schritte, macht selbstverständlich die Anwendung des Septakkordes auf der siebenten Stufe statt bloß des verminderten Dreiklanges die tonikale Wirkung nur desto präziser. Und hierbei kann wiederum sowohl die kleine diatonische als auch die aus der Mischung hervorgehende und streng eindeutige verminderte Sept gebraucht werden.

Um nun das Schema im gegebenen Falle zu realisieren, muß man vorerst danach sehen, ob der Sekundschritt einen Ganz- oder Halbton vorstellt, da das Chroma in beiden Fällen nicht das gleiche sein kann:

1. Nehmen wir den Fall eines Halbtonschrittes, z. B. in der C-dur-Diatonie die Folge der dritten Stufe E-G-H zur vierten Stufe F-A-C, so ist klar, daß hier schon die Chromatisierung der Quint, in diesem Falle die Erniedrigung von H zu B, zum gewünschten verminderten Dreiklang E-G-B führt, der die folgende Stufe F-A-C zur Tonika erhebt.

Dagegen muß

2. bei den Ganztonschritten das Chroma so gesetzt werden, daß in den Beziehungen der Stufen zueinander an Stelle des Ganztones vor allem doch ein halber Ton trete, wie er gemäß obigem Modell ja erforderlich ist, d. h. der Grundton selbst ist es, der zunächst chromatisch erhöht werden muß.

Indessen bewirkt im zweiten Fall die Erhöhung nur dann

schon ganz allein den geforderten verminderten Dreiklang, wenn auf der betreffenden Stufe ein Durdreiklang steht, wie z. B. wenn es sich in C-dur um die Tonikalisierung der Folge der vierten zur fünften Stufe (F, A, C zu G, H, D) handelt und zu diesem Zwecke der Grundton F zu Fis erhöht wird, wodurch Fis, A, C mit der Wirkung einer siebenten Stufe in G-dur entsteht, der sich dann die nachfolgende fünfte Stufe als gleichsam eine erste in G-dur (vgl. § 162) anschließt.

Enthält die erste der Stufen aber einen Molldreiklang (z. B. II—III, d. h. D, F, A zu E, G, H), so genügt die Erhöhung des Grundtones allein nicht mehr, vielmehr muß außer diesem auch noch die Terz F zu Fis erhöht werden, wodurch endlich der verminderte Dreiklang Dis, Fis, A als siebente Stufe in E-dur zu stande kommt.

So wird denn bei der Tonikalisierung der Ganztonschritte

1. bald die Quint erniedrigt,
2. bald der Grundton erhöht, oder endlich
3. der Grundton samt der Terz erhöht,

und zwar je nach der Natur des Sekundschrittes überhaupt und zugleich der Natur des Dreiklanges auf jener Stufe, auf welcher der verminderte Dreiklang gewonnen werden soll.

Dazu treten eventuell noch jene Chromen, die den diatonischen oder verminderten Septakkorden der siebenten Stufe entsprechen.

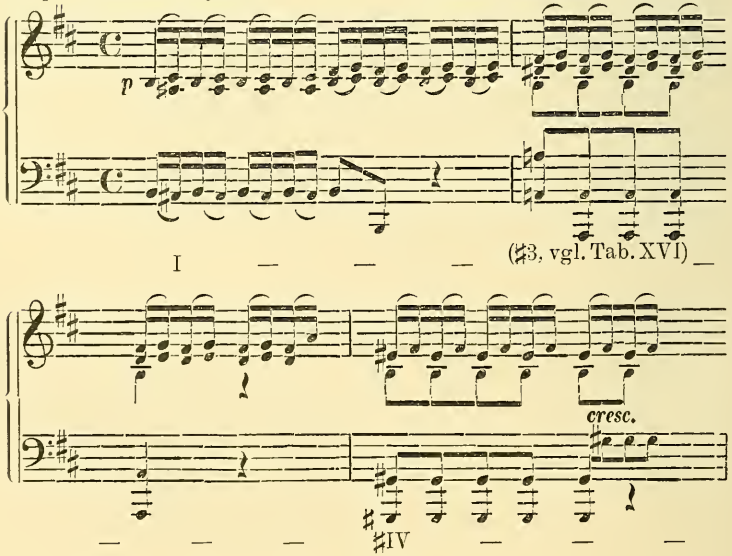
Solchermaßen lautet das Schema der Tonikalisierung bei Sekundenschritten in Dur wie folgt:

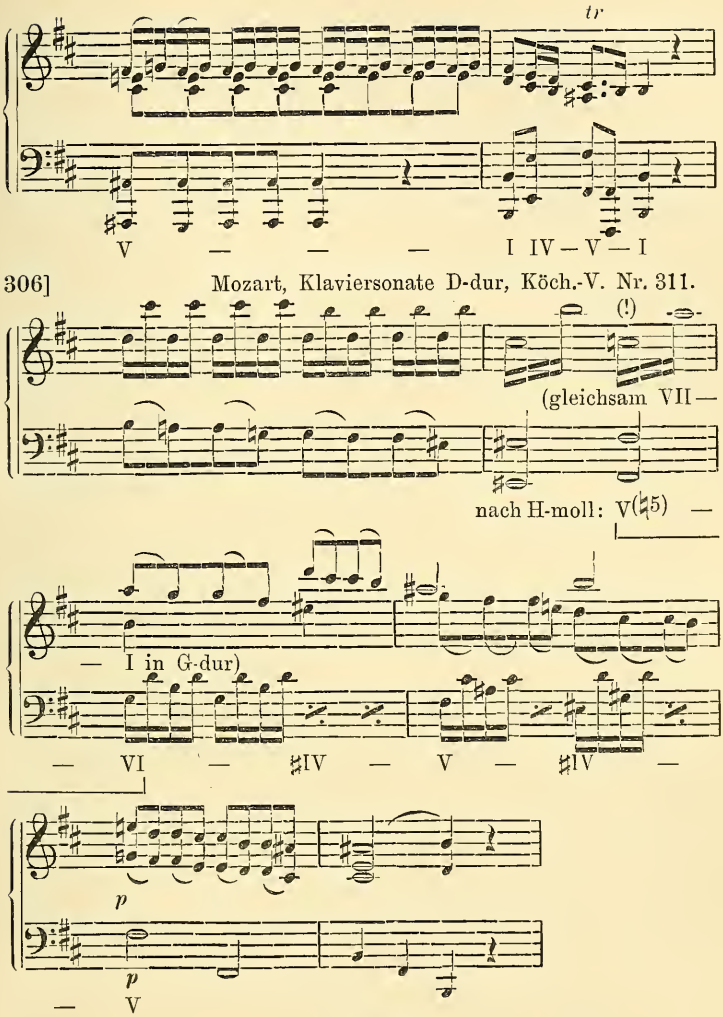
Tabelle XVII.

Stufen	Notierung	Wirkung
I—II	$\sharp I^5$—II $\sharp I^7$—II	VII^3—I VII^7—I

Stufen	Notierung	Wirkung
II—III	$\#I\,{}^{\#5}_{\#3}$—II $\#I\,{}^{5}_{\#3}$—II	VII^{3}—I VII^{7}—I
III—IV	III$^{\flat 5}$—IV III$^{\flat 5}$—IV	VII^{3}—I VII^{7}—I
IV—V	$\#$IV—V $\#$IV^{7}—V	VII^{3}—I VII$^{\flat 7}$—I
V—VI	$\#$V^{5}—VI $\#$V^{7}—VI	VII^{3}—I VII^{7}—I
VI—VII	$\#$VI—VII$^{\flat}_{\#3}$ $\#$VI^{7}—VII$^{\flat}_{\#3}$	VII^{3}—I VII^{7}—I

305] *Andante larghetto* Händel, Messias, Rezitativ.





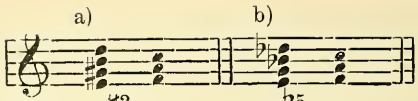
§ 143

Von der Wirkung des in den obigen Beispielen enthaltenen Tonikalisierungsprozesses unterscheide man aber bei Sekundschritten auch noch deutlich die Wirkung einer Chromatik, wie die folgende, z. B.

Trugschlußchromatisierung bei steigender Sekund

in C-dur: III$\overset{7}{\overset{5}{\sharp 3}}$—IV, oder in Noten:

307]



Bei a) klingt die dritte Stufe als ein Dominantseptimenakkord V^7 in A-dur, wodurch allein schon dieser Fall eigentlich mehr in den Bereich jener Chromatik zu gehören scheint, die mittels des V^7-Akkords bei quintalen Schritten erzeugt wurde. Nur ist freilich die erwartete Tonika, wie wir sehen, ausgeblieben und statt ihrer gar eine sechste Stufe in A-moll gekommen, so daß diese Chromatik die Wirkung einer Folge: V^7—VI hervorbringt, — eine Wirkung, die schon einmal im § 121 als der sogenannte „Trugschluß" bezeichnet wurde. Man kann daher diese Chromatik als eine „Trugschlußchromatik" bezeichnen. Weniger aber im Gegensatz zur Tonikalisierungschromatik, als vielmehr zu ihrer Ergänzung, und zwar ganz in demselben Sinne, in dem auch der Trugschluß auf der Idee einer Tonika, die erwartet wird, beruht, und daher immerhin das Gefühl der Tonika zur Voraussetzung hat. Denn: ob nun der Sekundenschritt mit der Wirkung von VII—I oder nach dem Typus des Trugschlusses (V^7—VI) chromatisiert wird, in beiden Fällen wird immerhin deutlich eine Tonika chromatisch angestrebt, nur wird diese im ersten Falle eben wirklich gebracht, im zweiten dagegen durch die sechste ersetzt. Auf die einzelnen Stufen z. B. der C-durdiatonie und zwar sofort mit Septchroma angewendet, lautet die Trugschlußchromatisierung also:

Tabelle XVIII.

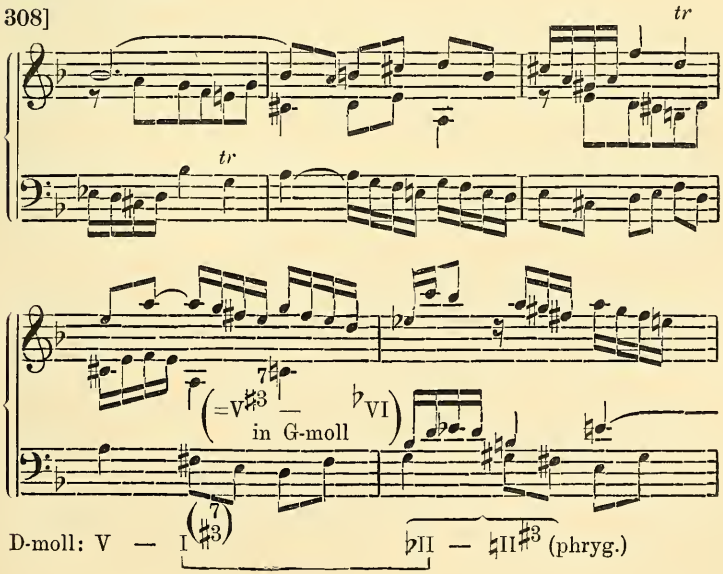
Stufen in C-dur	Notierung	Wirkung
I—II	$I^{\flat 7}$—II	V—VI in F-dur
II—III	$II^{\sharp 3}_{7}$—III	V—VI in G-dur
III—IV	$III^{\sharp 3}_{7}$—IV	V—VI in A-dur/moll

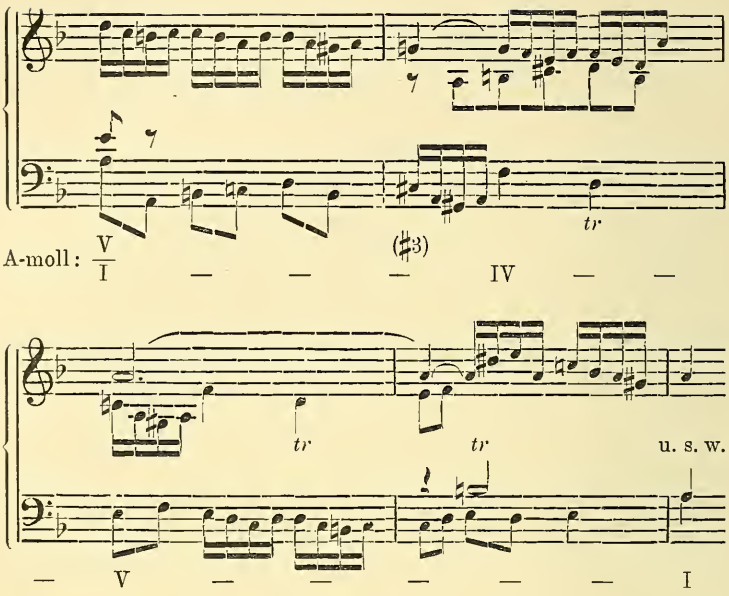
Stufen	Notierung	Wirkung
IV—V*	$IV^{\flat 7}$—$V^{\flat 3}$	V—VI in B-dur
VI—VII*	$VI^{\sharp 3}$—$VII^{\sharp 5}$ $VI^{\sharp 3}$—$\flat VII^{\natural 5}$	V—VI in D-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$

In den beiden letzten Fällen, wo im obigen Schema ein * angebracht ist, muß im Gegensatz zu den übrigen Fällen außer dem Chroma bei der ersten Stufe ein Chroma auch noch bei der zweiten Stufe angewendet werden; denn wenn das letztere wegbliebe, so wäre die Wirkung beim ersten der genannten Fälle wieder nur die einer $IV^{\sharp 3}_{7}$—$V^{\natural 3}$ in C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$; im zweiten Falle aber würde wegen des verminderten Dreiklanges eine sechste Stufe schon deswegen nicht zum Ausdruck kommen, weil diese einen Molldreiklang (bezw. in Moll einen Durdreiklang) erfordert.

Beispiel: J. S. Bach, Fuge D-moll aus dem Wohltemperierten Klavier:

308]



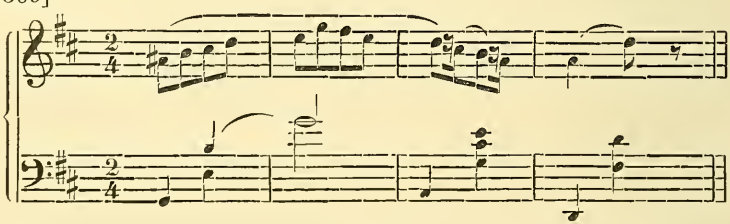


§ 144

Miniaturtonikalisierung einzelner Töne

Nicht nur aber die Stufe als umfassende Einheit höherer Ordnung strebt danach, tonikalen Wert zu erlangen, sondern oft auch bloß ein einzelner Ton, selbst von sekundärer Bedeutung. Dieser Trieb wird ebenfalls mit Zuhilfenahme eines vorhergehenden Einzeltones befriedigt. Ein Beispiel hierfür aus Schumanns „Davids Bündlertänze“ Op. 6, Nr. 5 finde hier Platz:

309]



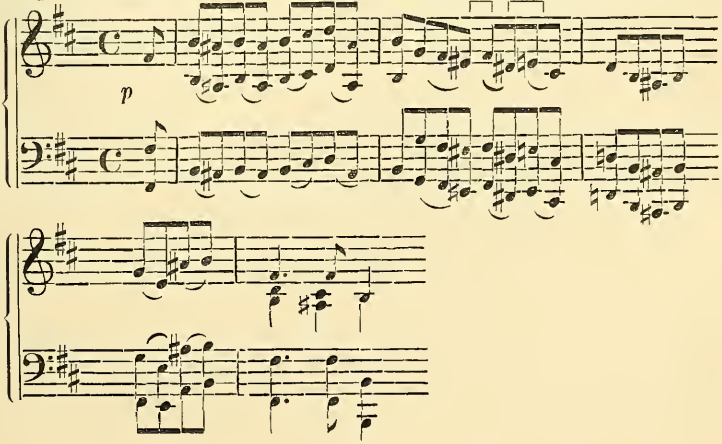
Hier ist der harmonische Ton H, das zweite Achtel des ersten Taktes, der den vorhergehenden Ton A in jene Halbtonbeziehung (Ais) zu sich bringt, in der wir kraft unserer

Tendenz zum stärksten Wert etwas Analoges zur Verbindung einer siebenten und ersten Stufe empfinden müssen, obwohl wir im strengen Sinne hier sicher nicht das Recht haben von Stufen in der horizontalen Richtung zu sprechen. Das erste Achtel Ais fungiert hier außerdem freilich auch als sogenannte Wechselnote (vgl. § 167) oder wenn man will als Vorhalt, ohne daß diese Funktion jedoch die Wirkung jener Dienstleistung zu beeinträchtigen vermöchte.

Man vergleiche hierzu das bereits in § 34 zitierte Beispiel aus Chopins Etüde H-moll: hier wieder sind es sogenannte Nebennoten, die sich zu der Rolle gleichsam einer siebenten Stufe hergeben, trotzdem die Töne, denen sie dienen, selbst nur durchgehende sind.

Hierin hat man wohl den Tonikalisierungsprozeß im kleinsten Ausmaß, en miniature, zu erblicken. Diese gleichsam mikroskopischen Erscheinungen hüte man sich zu ignorieren; sie fördern das lebendige Treiben der Töne selbst im kleinsten, wodurch oft Beziehungen deutlich werden, in denen man sonst vielleicht irregehen könnte. Unter allen Umständen aber verehre man in diesen Äußerungen die Allmacht und Allgegenwart des Tonikaltriebes, der sich uns immer mehr als ein wahres Naturwunder in unserer Kunst offenbart.

310] *Larghetto* Händel, Messias, Nr. 11, Arie.



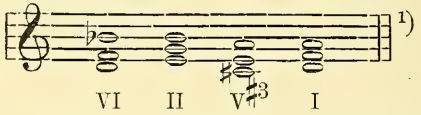
§ 145

Der Tonikalisierungsprozeß als Interpret der zweiten phrygischen Stufe

Es wurde oben (§ 50) der Gebrauch der sogenannten zweiten phrygischen Stufe d. i. des Halbtones nach der Tonika mit motivischen Gründen gerechtfertigt. Diese Erscheinung läßt sich aber auch aus der tonikalen Chromatik, wie wir sie soeben kennen gelernt haben, erklären. Freilich entscheidet der Sinn der betreffenden Stelle allein, welche dieser Erklärungen heranzuziehen sei, da sie keineswegs miteinander kollidieren.

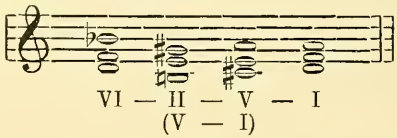
Versetzen wir uns z. B. in die D-moll-Tonart und denken uns hier den invertiven Quintenzug VI—II—V—I. Der diatonische Inhalt der sechsten Stufe lautet B D F, und ist daher ein Durdreiklang, während die zweite Stufe den verminderten Dreiklang E G B enthält. Gebrauchen wir nun bei der Dominante kraft der Mischung den Durcharakter, so lautet dann die obige Stufenreihe wie folgt:

311]



Denken wir uns ferner die tonikale Chromatik auf die Folge bloß der zweiten zur fünften angewendet, d. h., nehmen wir an, die fünfte Stufe hat die Tendenz zur Tonika und bedient sich dazu der vorausgehenden zweiten: so ergibt sich aus dem Schema A (§ 140), wohin dieser Fall gehört, die Notwendigkeit den verminderten Dreiklang der zweiten Stufe zu einem Durdreiklang (eventuell zu einem V^7-Akkord), wie ihn eine Durdominante erfordert, zu chromatisieren. Nach vollzogener Chromatisierung lautet dann aber das veränderte Notenbild wie folgt:

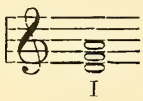
312]



[1]) Ich gebe hier den Inhalt der Stufen zwar auch in Noten wieder, jedoch bitte ich darin keinerlei Stimmführung zu vermuten, die ich ja aus einem solchen Anlaß (vgl. oben § 90 ff.) durchaus verwerfe. Es geschieht eben bloß der Veranschaulichung wegen.

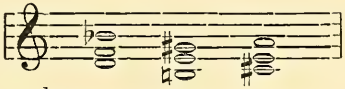
Wenn diese Harmonienfolge nun in der D-moll-Tonart — was ohnehin fast regelmäßig der Fall ist — zur künstlerischen Wirklichkeit wird, so nimmt es dennoch niemanden Wunder, daß hier das diatonische B der sechsten Stufe mit dem chromatischen H der zweiten so unmittelbar zusammenstößt. Denkt man sich aber den letzten Akkord

313]



weg, so sieht der zurückliegende Teil des Stufenganges:

314]



der A-dur-Tonart gleich, nur mit dem Unterschiede, daß die diatonische zweite Stufe in A-dur allerdings H D Fis, in A-moll H D F hieße, d. h. daß beide Dreiklänge auf dem Grundton H, nicht aber, wie in Fig. 314, auf dem Grundton B ruhen. Um gleichwohl nun in A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ die obige sechste aus D-moll als eine zweite Stufe anwenden zu können, muß man sich daher das Chroma gerade auf den Grundton H bezogen, d. i. H zu B erniedrigt denken:

$$\text{A-}\tfrac{\text{dur}}{\text{moll}}\text{: }{}^{\flat}\text{II}—\text{V}^{\sharp 3}—\text{I}^{\sharp,\,\natural 3}$$

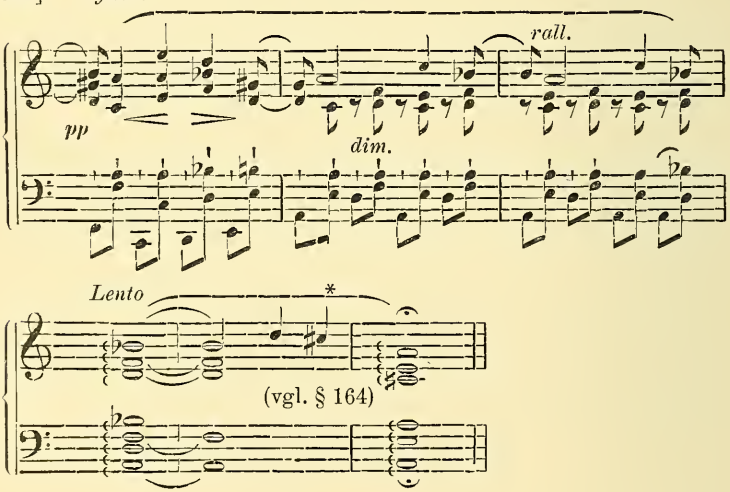
Freilich läßt sich dieser Stufengang noch ungezwungener eben als ein Bruchstück aus D-moll anhören, das scheinbar seltsamerweise nicht bis zur Tonika selbst vordringt, vielmehr schon bei der Dominante Halt macht, wodurch die Wirkung gleichsam eines Halbschlusses erzielt wird. Diese erniedrigte zweite Stufe B in A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ mit der Nebenwirkung einer diatonischen sechsten aus D-moll ist nun eben die „phrygische zweite“.

Gerade diese Gleichung aber:

$$\text{A-}\tfrac{\text{dur}}{\text{moll}}\text{: }{}^{\flat}\text{II}—\text{V}^{\sharp 3}—\text{I}^{\sharp,\,\natural 3} = \text{D-}\tfrac{\text{dur}}{\text{moll}}\ \text{VI}—\text{II}^{\substack{\natural 5\\ \sharp 3}}—\text{V}^{\sharp 3}$$

mag es am besten erklären, weshalb Stücke z. B. in A-moll meistens mit dem Durdreiklang A Cis E statt A C E schließen, sobald eine phrygische zweite Stufe knapp vor Schluß gebraucht wurde. Dadurch fehlt dem Stück die normale Schlußwirkung, wie wir sie gewöhnlich bei der Folge: II—V—I genießen, und es bleibt, trotzdem wir die letzte Stufe zweifellos schon als Tonika erkennen, dennoch die Nebenempfindung zurück, als ob wir noch bei der Dominante aus D-moll wären, der die Tonika erst zu folgen hätte. Z. B. Chopin, Etude A-moll, Op. 24, Nr. 4.

315] *Agitato*



3. Kapitel

Alteration als Abart des Tonikalisierungsprozesses

§ 146

Die Entstehung einer alterierten Erscheinung

Derselbe Tonikalisierungsprozeß ist in Wahrheit auch die Quelle der sogenannten alterierten Erscheinungen. In den gangbaren Lehrbüchern werden diese entweder ab-

rupt, daher allzu mystisch, oder, guten und bestenfalls, wohl mit einiger Begründung dargestellt, nur deckt leider diese nicht das Wesen der Alteration ganz auf und vermag daher auch nicht die alterierten Harmonien sämtlich gleichmäßig zu erklären. Die wahre Psychologie der alterierten Akkorde ist indessen folgende.

Stellen wir z. B. auf den Ton G nebeneinander zunächst einerseits einen V^7-Akkord und andererseits einen $II^{\frac{7}{\flat 5}\flat 3}$-Akkord:

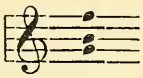
316]

C-dur: V^7 (As-dur: VII^7)

(A-moll: VII^7) F-moll: II^7

Wenn wir nun für den V^7-Akkord in C-dur bloß:

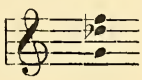
317]



setzen, d. h. daraus die Quinte D eliminieren, so verliert dadurch der Vierklang gleichwohl noch seine Bedeutung und seinen Charakter nicht, da mit den verbliebenen drei Elementen (des Grundtones, der gr. Terz und der kl. Sept) die eindeutige Erscheinung des V^7 in Dur doch noch immer zur Genüge festgestellt bleibt. Da es nämlich unter den Vierklängen keinen anderen mehr gibt, der (vgl. § 101) eben jene Intervalle aufweist, so ist unser Instinkt hier klug und willig genug, ohne weiteres zu erraten, wer denn die fehlende Quinte sei: Kein anderer Ton, als D, kann hier zwischen H und F in Frage kommen, — das sagen wir uns sofort selbst.

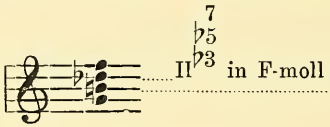
Ähnlich geht es uns, wenn wir für den $II^{\frac{7}{\flat 5}\flat 3}$ in Moll bloß folgende drei Elemente:

318]



setzen. Es ist uns auch hier bald kein Zweifel, daß die fehlende Terz doch nur B sein könne.

Nun denken wir uns diese beiden Erscheinungen in einem Zustand der Mischung, und zwar so, daß zu den Bestandteilen des Grundtones und der Sept, die ihnen beide gemeinsam sind, die große Terz H aus V^7 in Dur und die verminderte Quint Des aus $II^{\flat 3}_{\flat 5}{}^{7}$ in Moll addiert werden, so gelangen wir zu folgender Bildung:

319] 

In dieser Harmonie lösen nach dem obigen die drei Töne G, H und F zunächst das Gefühl für die Quinte D, und damit endlich die Assoziation eines V^7 in C-dur aus: weshalb man denn hier in gewissem Sinne die große Terz eben als das Wahrzeichen dieses eindeutigen Akkords ansprechen kann, was ich oben graphisch auch anzudeuten versucht habe. Anderseits aber wird gleichzeitig unser Gefühl durch die drei Töne G, Des und F bestimmt, die kleine Terz B zu ergänzen, und mit dieser den Akkord eben als $II^{\flat 3}_{\flat 5}{}^{7}$ in F-moll anzunehmen, so daß die verminderte Quint Des hier ähnlich als Wahrzeichen des soeben genannten Vierklanges gelten darf. In diesem Sinne kann man daher sagen: es streiten in derselben Harmonie drei Elemente wider drei Elemente, — freilich unbeschadet dessen, daß zwei von diesen drei Elementen in beiden Fällen dieselben sind, — und konstituiert die eine Streitpartei V^7 in C-dur, so erzeugt dagegen die andere $II^{\flat 3}_{\flat 5}{}^{7}$ in F-moll. Es treten hier also zwei verschiedene Wirkungen zu einer sonderbaren Einheit zusammen: die Wirkungen zunächst zweier verschiedener Stufen, einer fünften und einer zweiten Stufe, sodann aber außerdem die Wir-

kungen zweier verschiedener Tonsysteme, nämlich des Dur und Moll, da die fünfte Stufe sich auf eine Dur-, die zweite Stufe dagegen auf eine Molltonart bezieht.

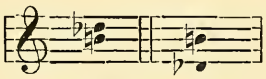
Es liegt demnach eine Mischung vor, die zum Unterschied von den bisher geschilderten Mischungen (vgl. § 38 u. ff.) nicht etwa auf demselben Ton eine Dur- und Molltonart bringt (z. B. G-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, wo die Tonika die gleichnamige ist), sondern die vielmehr zwei verschiedene Tonarten — wie in unserem Fall C-dur und F-moll, also nicht gleichnamig! — vereinigt, und überdies in diesen bereits durch System und Tonika zugleich unterschiedenen Tonarten auch noch zwei verschiedene Stufen, eine fünfte und eine zweite, zum Ausdruck bringt.

§ 147

Verminderte Terz und übermäßige Sext als Kennzeichen der Alteration

Als das äußere Kennzeichen eines solchen alterierten Zustandes tritt hier ein völlig neues Intervall auf, das wir bisnun noch nicht kennen gelernt haben, und das nicht anders als die verminderte Terz genannt werden kann. Ihre Umkehrung führt zur übermäßigen Sext:

320]



verm. Terz überm. Sext

Die verminderte Terz und die übermäßige Sext sind stets das Kennzeichen eines alterierten Zustandes.

§ 148

Endgültige Vervollständigung der Intervallenzahl durch die Alteration

Mit der Angliederung dieser beiden Intervalle ist endlich die Summe aller denkbar möglichen Intervalle erschöpft.

Das Tonsystem hat einfach keine Möglichkeit, andere zu erzeugen, es wäre denn, daß es je selbst eine Änderung erführe, was aber bei der vollkommenen Naturhaftigkeit des Dursystems kaum zu erwarten ist.

Mit diesen zwei neu gewonnenen Intervallen stellt sich

die Summe sämtlicher Intervalle auf 20; vgl. § 62, wo die 18 übrigen aufgezählt wurden.

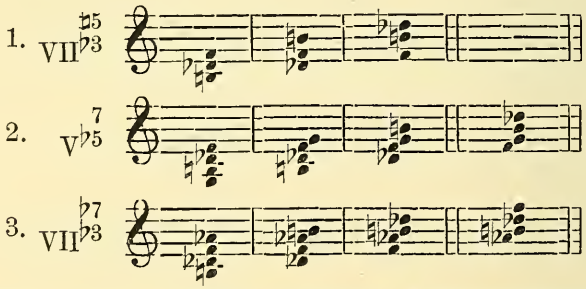
§ 149

Übersicht sämtlicher eindeutigen Erscheinungen im alterierten Zustand

Nun wollen wir des weiteren die hier geschilderte Alteration auf alle eindeutigen Erscheinungen, wie wir sie im § 108 kennen gelernt haben, anwenden. Das Recht der Anwendung gründet sich auf die uns bereits bekannte psychologische Verwandtschaft des V^7-Akkordes mit VII^3 und $VII^{\sharp 7, \flat}$, und zugleich darauf, daß ja der V^3-Akkord eine der Voraussetzungen des Alterationsprozesses bildet. Was wir nunmehr zu tun haben, ist einfach dieselbe Alteration, d. h. das neue, sie kennzeichnende Intervall auf die verwandten Erscheinungen, die sich dem V^7-Akkord substituieren lassen, zu übertragen.

Die Tabelle aller eindeutigen Akkorde mit ihren sämtlichen Umkehrungen lautet im alterierten Zustande also:

321]



Sofern man in all diesen Akkorden kraft der Eindeutigkeit die Wirkung auch einer fünften Stufe von Haus aus annehmen darf und soll, ist in ihnen nach vollzogener Alteration nunmehr auch die Wirkung einer zweiten Stufe enthalten. Da nun die einfache Zahl II oder V, wie wir sie sonst zur Bezeichnung einer Stufe gebraucht haben, hier der vereinigten Wirkung zweier Stufen nicht mehr genügen würde, so empfiehlt sich daher als Stufenbezeichnung wohl am besten die Formel:

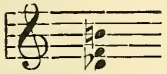
II + V oder ganz präzise: II in F-moll + V in C-dur.

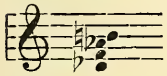
§ 150

Die Alteration in den gangbaren Lehrbüchern

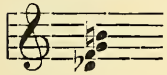
Aus dieser Summe von Akkorden und Umkehrungen, denen wir in der Praxis begegnen, greifen die Verfasser der bisherigen Lehrbücher, da sie den Zusammenhang und die Entstehung der alterierten Akkorde nicht anzugeben verstehen, in der Regel nur drei Umkehrungen als die „gebräuchlichsten" (?!) heraus, und zwar nur diejenigen, bei denen die übermäßige Sext Des H (freilich ein drastischeres Intervall als die verm. Terz) nach außen zu stehen kommt. Sie nennen:

322]

 den übermäßigen Sextakkord,

 den übermäßigen Quintsextakkord[1]),

und endlich:

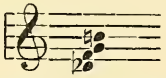
 den übermäßigen Textquartakkord[1]).

§ 151

Die modulatorische Bedeutung der alterierten Erscheinungen

Der Umstand nun, daß man sich im Zuge der Inversion entweder auf die im alterierten Akkorde enthaltene zweite Stufe, oder aber auch auf die nicht minder doch darin enthaltene fünfte Stufe berufen darf, hat z. B. im Fall von

323]



II F-Moll + V C-dur

zur Folge, daß man entweder mit Zugrundelegung eben der zweiten Stufe über die fünfte zur ersten, zur Tonika dieser Tonart (II—V—I in F-moll) gehen kann, oder aber daß man, wenn die fünfte Stufe angenommen wurde, einfach

[1]) Man sieht wohl, daß die beiden letzteren Bildungen nichts weiter darstellen als die erstere, nur mit Hinzufügung einer Quint bezw. Quart.

sofort die Tonika aus C-dur bringen darf. Mit anderen Worten, von diesem alterierten Akkord führen zwei Wege zu zwei verschiedenen Tonarten:

(II F-moll + V C-dur) — V — I in F-moll,
(II F-moll + V C-dur) — I in C-dur.

Der erste Weg entspricht der zweiten Stufe als der zweiten Oberquint, fällt sonach um zwei Quinten und ist daher der längere; der zweite hingegen ist der kürzere, weil er bloß die erste Oberquint zur Voraussetzung hat, d. h. nur um eine Quint fällt: beide Wege aber stehen gleichmäßig offen.

§ 152

Die Psychologie der Alteration

Wozu hat nun aber der Künstler diese kombinierte Wirkung zweier Stufen und zweier Tonarten in derselben Harmonie nötig?

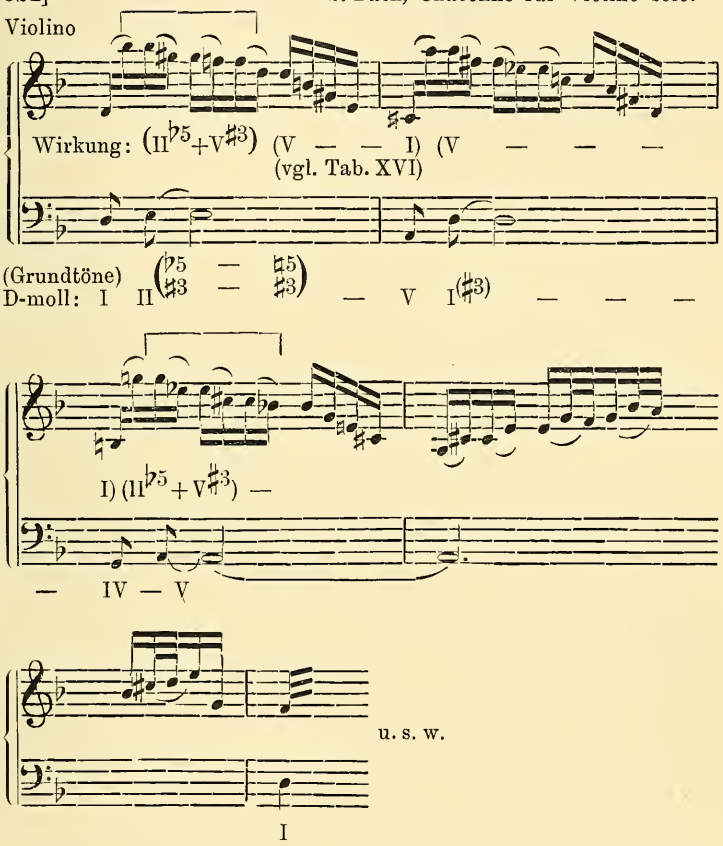
Die Antwort darauf gibt die Tonikalisierung:

Es wurde bereits oben (§ 138 ff.) gezeigt, daß, sobald eine Stufe den Tonikacharakter anstrebt, sie sich zu diesem Zwecke entweder nur der vorhergehenden, oder der beiden vorhergehenden Stufen bedienen kann; im ersten Falle wird auf der vorhergehenden Stufe ein V^7-Akkord (§ 140, Tabelle XV u. XVI) konstruiert, im zweiten Falle aber wird einem solchen V^7-Akkord außerdem noch die vorausgehende Quint, nämlich die zweite Stufe (§ 140, Tab. XIII), vorausgeschickt: nun stellt die Alteration einfach nichts anderes als des weiteren eben eine dritte Möglichkeit dar, d. i. die Kombination beider Methoden.

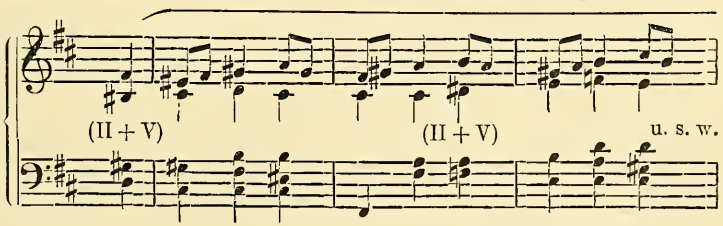
Der besondere Reiz dieser Kombination besteht nun aber darin, daß der allzu eindeutige Charakter des V^7-Akkordes durch das gleichzeitig hinzutretende Element einer zweiten Stufe in Moll gemildert erscheint; denn während uns somit der V^7-Akkord knapp vor die Tonika bringt, retardiert uns im selben Moment die verminderte Quint der zweiten Stufe, da sie als zweite Oberquint einer Tonika (einer anderen natürlich) das Ziel derselben doch wiederum in die Ferne

hinausschiebt: so fühlen wir uns denn einer Tonika zugleich fern und nah, wodurch eine eigentümliche Schwebesituation entsteht.

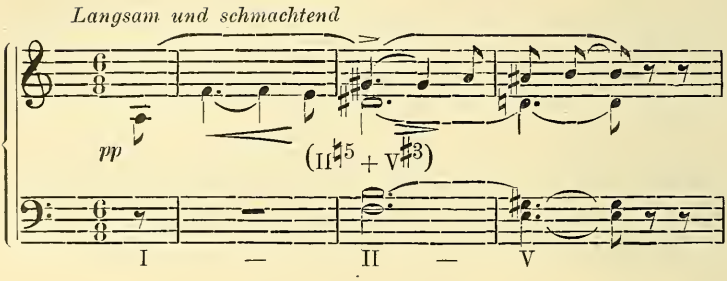
324] S. Bach, Chaconne für Violino solo.



325] *Vivace* Chopin, Mazurka, Op. 30 Nr. 2.



326] Wagner, Vorspiel zu Tristan und Isolde.



§ 153

Psychologie der Lage des für die Alteration entscheidenden Intervalls

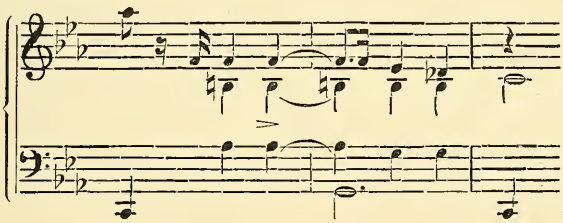
Es wurde bereits oben erwähnt, daß es ein äußeres Zeichen für den alterierten Akkord gibt, nämlich die verminderte Terz. Nun wird es aber notwendig, um falschen Auffassungen vorzubeugen, auch noch die Lage dieses charakteristischen Intervalls genau zu erörtern. Schon aus der oben gegebenen Darstellung der Entstehungsweise eines alterierten Zustandes ist nämlich zu ersehen, daß die verminderte Terz (in unserem Konstruktionsbeispiel H Des) im Akkord derart gelegen ist, daß das untere Ende des Intervalls als große Terz über dem Grundton steht, und daher folgerichtig das obere Ende als dessen verminderte Quint anzusehen ist. (Im Konstruktionsbeispiel ist H die große Terz von G, und Des die verminderte Quint desselben Grundtones.) Und wie ich oben gezeigt habe, resultiert nun gerade aus dieser besonderen Lage erst die eigenartige Alterationswirkung beider Stufen (nämlich der fünften und zweiten).

Steht man nun in einem praktischen Falle einer verminderten Terz gegenüber, so geht es daher nicht an, so ganz ohne weiteres, d. h. bloß kraft des Intervalles, schon auf einen alterierten Akkord zu schließen, sondern man muß vielmehr auf die Lage der verminderten Terz in Bezug auf den Grundton achten, der ja allein über die Stufen Auskunft zu geben vermag. Man lasse sich dabei aber nicht etwa schon durch das Moment irreführen, daß ein solcher Grundton bisweilen (Fig. 321, bei 1 und 3) nicht direkt im Akkord selbst ersichtlich gemacht wurde, sondern (was

übrigens ja die Pointe der Verwandtschaft unter den eindeutigen Akkorden ist) in Gedanken erst ergänzt zu werden hat. Sonach ist zweierlei möglich: Entweder der (im Falle 2 der Fig. 321) wirklich vorhandene, oder der (in den Fällen 1 und 3) bloß supponierte Grundton steht zu den Gliedern der verminderten Terz in den Verhältnissen einer großen Terz bezw. einer verminderten Quint: dann — und nur dann — haben wir eben vor uns die alterierte Erscheinung; oder aber die Verhältnisse des Grundtons zu den Gliedern sind andere: dann kann aber von einem alterierten Akkord nicht die Rede sein.

So wird z. B. der Akkord in folgender Stelle aus Chopins Mazurka Op. 56, Nr. 3

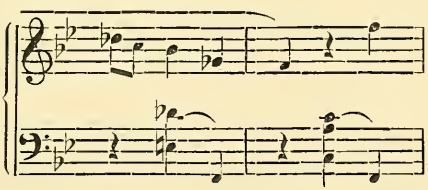
327]



(sofern man den Inhalt dieser Takte zu einem Akkord überhaupt addieren mag) wohl als alterierte Erscheinung anzusehen sein und zwar mit vorhandenem Grundton nach 2.

Ebenso wird der alterierte Zustand eingeräumt werden müssen im folgenden Beispiel aus demselben Werk:

328]

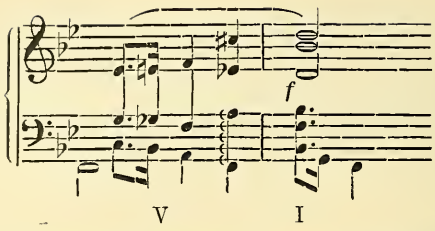


obwohl hier wieder, zur Eruierung der Stufe, der Grundton C erst ergänzt werden muß (Fall 3)[1].

Dagegen bietet wieder in derselben Mazurka folgende Stelle:

[1]) Gesteigert wird vollends in diesem letzten Beispiel die Wirkung

329]



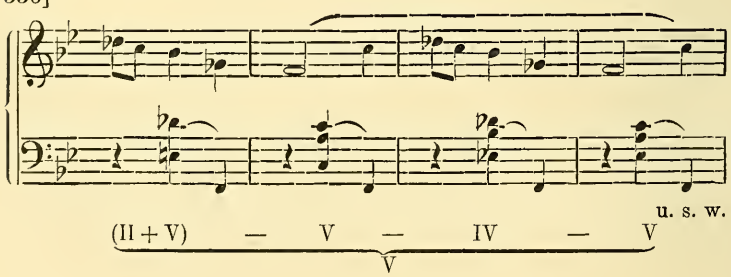
beim letzten Viertel des ersten Taktes das Beispiel einer verminderten Terz (hier übermäßigen Sext): Cis—Es, ohne daß aber der Akkord schon deswegen allein ein alterierter genannt werden dürfte, da ja hier Cis und Es eben nicht eine Terz, bezw. Quint, sondern eine übermäßige Quint, resp. kleine Sept des Grundtones F darstellen. Ohne Schwierigkeit wird daher jedermann hier, statt einer gemischten Wirkung einer fünften und zweiten Stufe, bloß einen V^7-Akkord in B-dur vernehmen; das Cis, die Quint selbst, erklärt sich sodann aber ganz einfach als eine melodische, bloß durchgehende Note, welche die reine und harmonische Quint C (die elliptisch wegfällt), gleichsam vertritt: könnten doch C und Cis beispielsweise wohl auch ohne Ellipse, d. h. also melodisch als Achtel aufeinander folgen.

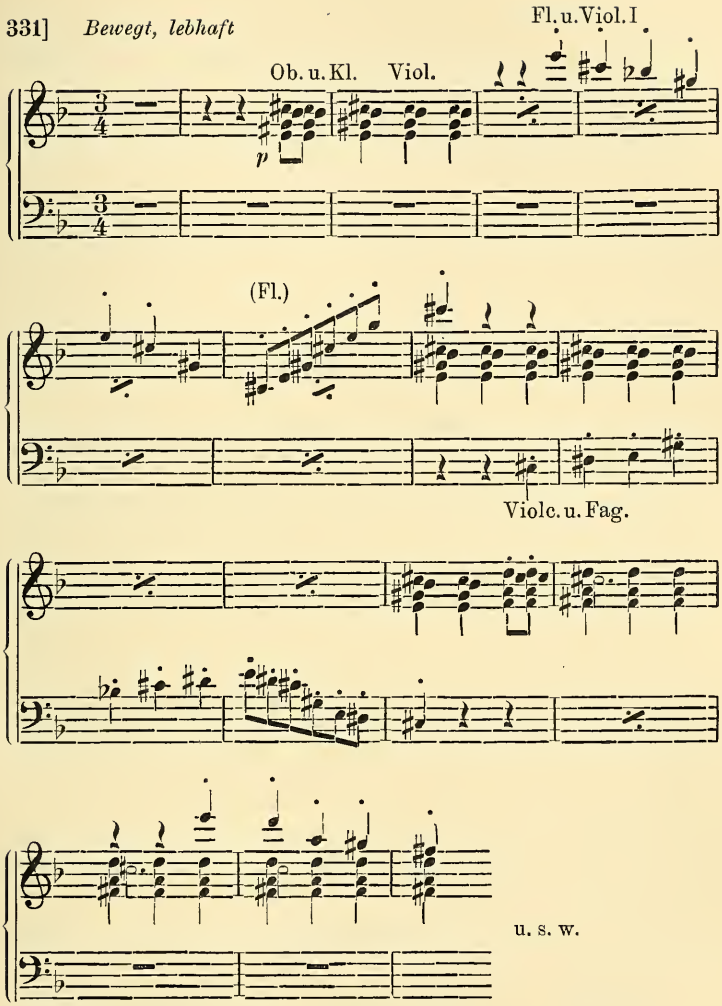
Es wird hier vielleicht nicht ohne Interesse für die Leser sein, in diesem Argument auch eine Erklärung des vielumstrittenen ersten Akkords aus dem Scherzo der neunten Symphonie von A. Bruckner, Cis-E-Gis-B, zu finden:

---

dieser Alteration durch den Kontrast mit den folgenden Takten, in welcher die Diatonie (IV—V in B-moll) streng eingehalten wird:

330]





Auch hier nämlich stehen die Glieder der verminderten Terz Gis-B als Quint und Sept des Grundtones, weshalb es unserem Ohr denn unmöglich ist, diesen Akkord als alteriert, d. i. mit der Wirkung von V und II zu hören. Was hier vorliegt, ist dagegen umso gewisser bloß ein einfacher verminderter Septakkord auf der siebenten Stufe in D-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$

(freilich mit der fünften Stufe derselben Tonart durch Eindeutigkeit verwandt), dessen Charakter aber durch die chromatische Erhöhung der Quint G zu Gis noch keineswegs aufgehoben wird. Die letztere kann vielmehr nur als durchgehende Erscheinung gelten, unbeschadet dessen, daß der durchgehende Zustand so viel Zeit konsumiert. Zum Beweis diene die Folge der Harmonie D, Fis, bezw. F, A (vergleiche Part. S. 66, T. 3 und S. 67, T. 6, 13 u. s. w.); nicht aber darf man schon das Dis bei den Celli (in den Takten 9 und 10) als Gegenbeweis führen: das Auskomponieren der Harmonie, wie triftigerweise hier eben geschieht, läßt nebst dem diatonischen D gewiß auch das gleichsam dem Tonikaltrieb des Grundtones Cis entsprießende Dis zu.

Als Gesamtresultat obiger Ausführungen ergibt sich somit, daß nur dann die verminderte Terz (oder übermäßige Sext) als ein untrügliches Zeichen der Alteration zu gelten hat, wenn sie in den Verhältnissen einer großen Terz und verminderten Quint zum Grundton steht[1]).

§ 154

Die Vertretung der gewöhnlichen Tonikalisierungsmittel durch alterierte Erscheinungen

Zum Beschlusse der Lehre von den alterierten Erscheinungen sei aber noch ausdrücklich hinzugefügt, daß die kombinierte Wirkung einer fünften und zweiten Stufe die alterierten Akkorde für die Tonikalisierungszwecke nun ebenso selbständig geeignet macht, als es die reinen fünften und die reinen zweiten Stufen sind (und zwar die letzteren, wenn eben noch die fünfte Stufe folgt).

Es lassen sich daher in der Tab. XVI des § 140 für die einfachen V^7-Akkorde, die die Tonikalisierung erzielt haben, allemal auch ohne weiteres die alterierten Erscheinungen setzen, da sie ja nicht minder die fünfte Stufe in sich enthalten, wenn auch mit einer zweiten vermischt.

---

[1]) Als mnemotechnischer Behelf diene Folgendes: Wird in einem gegebenen V^7-Akkord die reine Quint um einen halben Ton erniedrigt, so gelangt man zur alterierten Bildung, wenn aber um einen halben Ton erhöht, so nur zu einer bloß durchgehenden Erscheinung.

4. Kapitel

Die Beziehungen zwischen Chromatik und Diatonie

§ 155

Chromatik zugleich im Dienste der Natur und der Diatonie

Betrachten wir das Bild der tonikalisierten Stufen in § 140, so offenbart sich darin ein Triumph der Natur, vielleicht der höchste, den sie über unsere Kunst erringt: das System wird von der Natur gleichsam desavouiert, es entfallen alle kleinen Terzen, die verminderte Quint, (damit zugleich auch die Molldreiklänge und der verminderte Dreiklang), es treten statt dessen lauter Durdreiklänge auf, und wenn auch nur eben auf dem Umweg über ein künstlerisches und bloß künstliches Mittel der Chromatik, erreicht es gleichwohl die Natur, daß die Grundtonhaftigkeit, welche sie ja allen Tönen von Hause aus in gleicher Gerechtigkeit zugedacht hat (§ 14 bis 19), hier freilich in einer anderen Art in den chromatisch tonikalisierten Stufen schließlich doch wieder zum Ausdruck kommt.

Für das Erkennen des Systems bleibt somit als einziges Merkmal bloß der Umstand übrig, daß die Modulation, als welche man die Tonikalisierung etwa betrachten möchte, in keinem dieser Fälle vollständig konsumiert wird (§ 137) und daher auch das Gefühl der rein diatonischen Zusammengehörigkeit der Stufen dem Instinkt nicht verloren geht. Die Erwartung einer Wiederkehr des künstlerischen Systems bleibt nichtsdestoweniger wach und in den meisten Fällen halten dann in der Tat die kleinen Terzen, die Molldreiklänge etc. bald ihren Einzug, wodurch umgekehrt das System zur Abwechslung wieder die Natur niederringt. So stellt denn der Gesamtinhalt eines Tonstückes im Grunde einen wirklichen beständigen Kampf zwischen System und Natur dar, und wer immer von beiden auch momentan siegt, verbannt doch nicht vollständig den besiegten Teil aus unserem Empfindungskreise.

Als Ergebnis möchte ich daher das Prinzip aufstellen:

Chromatik ist kein die Diatonie zerstörendes, vielmehr ein sie desto nachdrücklicher bekräftigendes Element.

Von der Diatonie kommend und scheinbar sich von ihr entfernend, kehrt sie doch auf Umwegen über eine vorgespiegelte Tonika zu ihr wieder zurück. Die Kontraste, welche die Chromatik — scheinbar sich nur selbst bezweckend — hervorzuzaubern weiß, rücken die Verhältnisse der Diatonie in eine desto schärfere Beleuchtung. Es ist sicher nur gut, wenn das Ohr des Hörers die Töne der Diatonie gleichsam durch deren chromatische Kontraste erläutert vernimmt; was z. B. in der C-dur-Diatonie der Ton C bedeutet, sagen uns Cis und Ces indirekt umso genauer; ebenso wirken Dis und Des illustrierend auf D u. s. w.

Ich kann daher weiters den Grundsatz aufstellen, daß man schon um der Diatonie selbst willen nicht genug chromatisch[1]) schreiben kann. Fast verhält es sich in der Musik mit den Harmonien ebenso wie mit den Motiven. Brauchen, um deutlich zu werden, die letzteren der Assoziation, als welche — wie schon am Anfang § 2 ff. auseinandergesetzt wurde — eine einfache Wiederholung, ein Kontrast, kurz ein Gleichnis jeglicher Art gelten kann, so scheint auch den Harmonien der Kontrast ein höchst willkommenes Assoziationsmittel zu sein, und zwar nicht im Bereiche bloß kleiner Diatoniefragmente (Fig. 6) sondern auch größerer Formkomplexe. Man vergleiche z. B. die eingeschobene E-dur-Tonart inmitten des großen Es-dur-Komplexes im Rondo der Es-dur-Sonate Op. 7

---

[1]) Ich meine hier ausschließlich das Chromatische im Dienste der Tonikalisierung, d. i. der Stufen der Diatonie; denn, was landläufig auch Chroma genannt wird, wenn zwei gleichartige Tonarten sich mischen, z. B. Es und E in $C\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, betrachte ich nicht als Chroma, sondern als ein selbständiges Prinzip der Komposition, nämlich als Mischung, was ich bereits ausführlich begründet habe. Diese Unterscheidung führt um so sicherer zur Nachempfindung der Absicht des Komponisten, also gewiß nicht zur Beeinträchtigung des Genusses beim Lesen oder Hören.

von Beethoven: wie viel gewinnt doch die Es-dur-Tonart hier an Wirkung dadurch, daß plötzlich chromatisch E-dur gesetzt wurde! Ohne diese E-dur-Tonart hätte zweifellos das Ohr unter dem Übermaß von Es-dur gelitten und um so viel matter würde aus diesem Grunde der Schluß, der ja selbstverständlich auch in Es-dur zu stehen hat, gewirkt haben.

In ähnlichem chromatischen Kontrastverhältnis steht z. B. in der Klaviersonate von Beethoven Op. 106 am Ausgang der Durchführung H-dur zu B-dur; im Scherzo desselben Werkes gegen Ende wieder H gegen B; in der IX. Symphonie desselben Meisters, 1. Satz, T. 108—116, H-dur zu B-dur.

Ein weiteres Beispiel bietet Haydns Sonate Es-dur, deren erster und letzter Satz in Es-dur stehen, während dagegen das Adagio, das in der Mitte sich befindet, E-dur (!) aufweist.

§ 156

Über das zulässige Maß im Chromatisieren

Über das zulässige Maß, bis zu welchem man darin gehen soll, läßt sich indessen keine allgemein gültige Regel aufstellen, — das hängt natürlich von den speziellen musikalisch-poetischen Absichten in den Kompositionen ab, die ja naturgemäß jeweilig verschieden sind; als allerletzte Grenze jedoch muß wohl die Forderung bezeichnet werden, daß der Künstler stets dafür zu sorgen habe, daß unter allen Umständen im Hörer nicht der allerleiseste Zweifel über die Diatonie aufkomme. Wenn man bedenkt, mit wie wenig Strichen man selbst im größten Tumult der Chromatik die Diatonie dem Hörer dennoch sicher zu suggerieren in der Lage ist, so erscheint der Umfang der chromatischen Freiheit für den Komponisten wahrlich unendlich groß. Umso unverantwortlicher ist es daher, wenn trotzdem so mancher Künstler die bezeichnete Grenze überschreitet und dadurch die Diatonie, die — freilich auch ihre chromatisch-diatonische Ausgestaltung inbegriffen — doch das einzige na-

türliche Medium ist, worin er seine Gedanken mitteilen kann, selbst zerstört. Von einem schaffenden Künstler muß doch wohl mindestens verlangt werden, daß er empfinde, was unserer Kunst — also auch ihm — die Diatonie ist. Wie beispielsweise der Dichter selbst des verlockendsten Reimes wegen, als nämlich eines bloß sekundären Elementes, das primäre Element des Rhythmus, ohne welches die poetische Sprache doch überhaupt nicht „gebunden" genannt werden könnte, unter gar keinen Umständen opfern darf, ebensowenig darf der Musiker das primäre Element in seiner Kunst, d. i. die Diatonie, bloß wegen des sekundären Elementes der Chromatik jemals aufgeben und zerstören. Und ich würde keinen Anstand nehmen, jedes Werk, in dem solche zerstörte Diatonien — gleichviel ob mit oder ohne Absicht des Autors — vorkommen, einfach als schlecht ausgeführt zu tadeln. Geschah es unbewußt, so hat man das Recht, dem Komponisten ungenügend entwickelten Instinkt für die Kunst, in der er sich betätigt, vorzuwerfen; nicht nur aber ein Recht, sondern — was mehr — die moralische Pflicht hat man, in solchen Fällen, wo eine Absicht sich unzweideutig kundgibt, nicht nur den Dolus wider die Kunst zu brandmarken, sondern auch den gerade hierin umso drastischer hervortretenden Mangel an künstlerischem Instinkt bloßzustellen.

§ 157

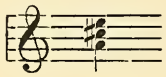
Von der Vorsicht im Schluß auf Stufe und Tonart wegen einer möglichen Chromatik

Das Bild der tonikalisierten Stufen gibt mir aber Anlaß, Vorsicht in Bezug auf die Beurteilung der Tonarten zu empfehlen.

Denn stehen wir gegebenenfalls z. B. vor einem Durdreiklang, so ist Doppeltes möglich: erstens, daß ihm eine von den sechs Stufenbedeutungen nach § 97 zukomme, oder zweitens, daß er gar nicht das in Wirklichkeit ist, was er zu sein scheint, indem er vielleicht bloß eine von einem Chroma betroffene Erscheinung, im Grunde also einen Moll- oder verminderten Dreiklang darstellt.

So z. B. kann der A-dur-Dreiklang kraft der modulatorischen Bedeutung:

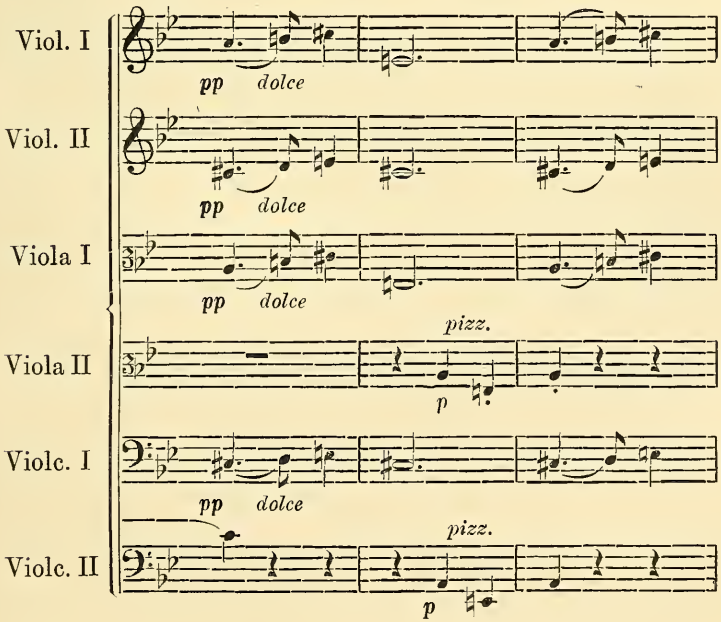
332]

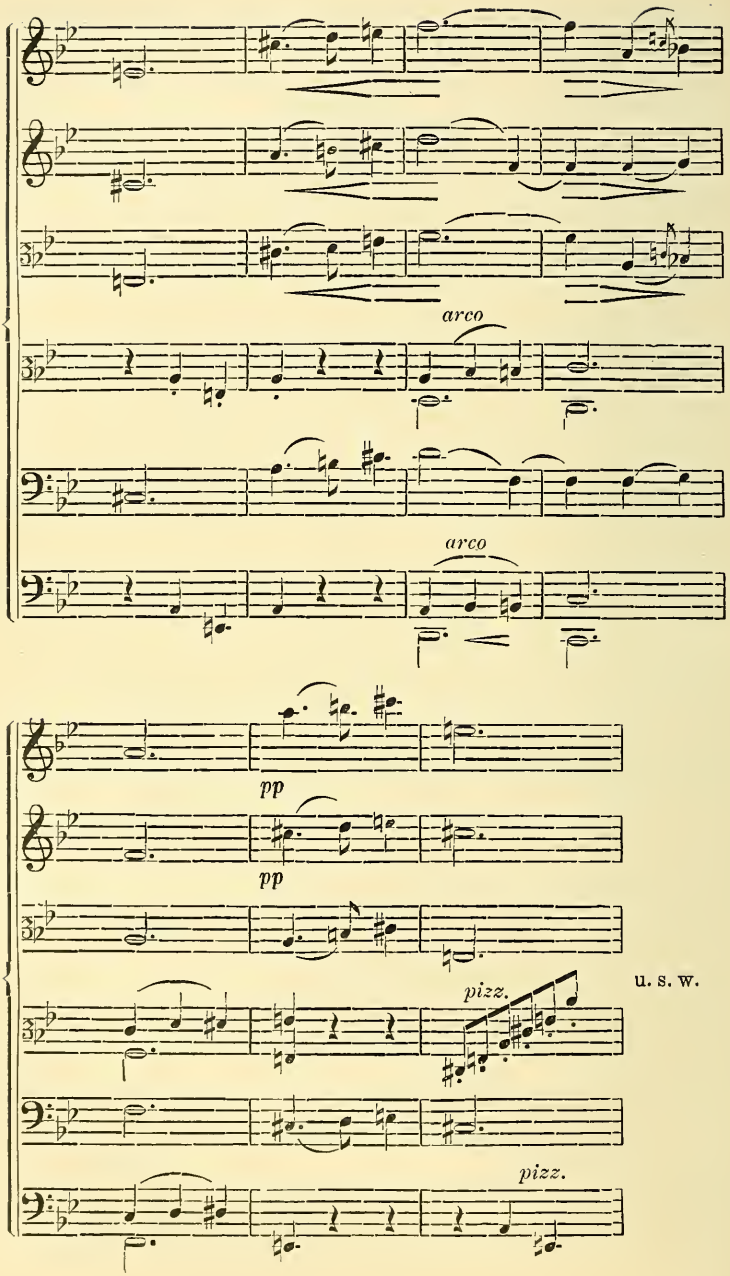


die erste Stufe in A-dur,
die vierte Stufe in E-dur,
die fünfte Stufe in D-dur,
die dritte Stufe in Fis-moll,
die sechste Stufe in Cis-moll und
die siebente Stufe in H-moll

repräsentieren; nun finden wir aber denselben Dreiklang — allerdings im auskomponierten Zustand — in einer ganz anderen Bedeutung z. B. im ersten Satz des B-dur-Sextetts Op. 18 von Brahms:

333] *Allegro ma non troppo*




arco
arco
pp
pp
pizz.
u. s. w.
pizz.

Beim Hören des Anfanges dieser Stelle ist unser Instinkt geneigt, zunächst auf die Tonika in A-dur als auf den — gemäß dem in § 133 entwickelten Wertgesetz der Stufen — stärksten Wert zu raten; nur eventuell, wenn irgend ein kompositionelles Merkmal gegen diese Annahme gesprochen hätte, würde der Instinkt die Dominante vermuten; in dritter Linie erst kämen die Unterdominante und hernach die Mollstufen als noch ferner liegende Werte in Betracht. In unserem Falle, wo zunächst kein Hindernis im Wege steht, bliebe der Instinkt selbstverständlich bei der ersten Stufe, wenn nicht im Takt 6 unseres Beispiels plötzlich eine Wendung einträte, die nur sehr schwer mit A-dur in Zusammenhang gebracht werden könnte. Die Wendung besteht in dem Quintenfall von der Stufe A zur Stufe D, die einen Molldreiklang enthält. Angesichts dieses Quintenfalles nehmen wir — wieder vom Trieb zum stärksten Wert geleitet — instinktmäßig die erste Umwertung vor. Das geschieht in der Weise, daß wir nunmehr dem D-moll-Dreiklang den Rang einer Tonika zubilligen und umgekehrt den Durdreiklang auf A, in dem wir zuerst eine Tonika vermutet hatten, zu ihrer Dominante degradieren. Nun belehrt uns aber der weitere Fortschritt der Stufen, daß wir den wirklichen Wert noch immer nicht erraten haben, und daß vielmehr noch eine weitere Umwertung notwendig ist, und zwar die Umwertung der angeblich ersten Stufe in D-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ zu einer sechsten in F-dur, die auch die Folge einer fünften und ersten eben in F-dur nach sich zieht.

Folgende Tabelle möge dem Leser den hier geschilderten doppelten Umwertungsprozeß verdeutlichen:

Ursprüngliche Vermutung:	I ..... in A-dur,
Bild nach der ersten Selbstberichtigung:	V — I ..... in D-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$,
Bild nach der zweiten und endgültigen Selbstberichtigung:	III—VI—V—I in F-dur.

Wie der Leser sieht, hat sich also in diesem konkreten Fall eine Tonikalisierung der sechsten Stufe aus F-dur mit

Zuhilfenahme der vorausgehenden Quint, d. h. der dritten Stufe (§ 140, Tab. XI), abgespielt. Man vergleiche diesbezüglich z. B. die VIII. Symphonie von Beethoven, 1. S., T. 38 ff. u. 4. S., T. 48 ff.

Dieselbe Vorsicht ist selbstverständlich auch bei einem Molldreiklange geboten, der ja gemäß dem Schema B (§ 140 Tab. XIII) aus chromatischen Gründen auch auf einer Stufe angetroffen werden kann, die diatonisch einen Dur- oder einen verminderten Dreiklang enthält.

§ 158

Chromatik im Dienste der zyklischen Technik

Wir haben soeben gezeigt, daß die Diatonie eines Gedankens durch ein Chroma — stehe es, wo es wolle — durchaus nicht aufgehoben wird. Ist dies aber der Fall, dann können wir aus eben diesem Umstand reichlichen Nutzen für die Physiognomie des Gedankens ziehen. An dem oben gegebenen Beispiel läßt sich das am besten klar machen.

Mit der zitierten Taktreihe ist nämlich der Vordersatz des sogenannten „Seitensatzes“ — korrekter wäre zu sagen: der zweiten Gedankengruppe — gegeben; der Nachsatz bringt eine erweiterte Wiederholung des Vordersatzes und demgemäß wieder die Tonika F-dur zum Beschluß des ganzen ersten Gedankens dieser Gruppe. Nun folgt der zweite Gedanke der Gruppe, der mit der Tonika, d. h. mit der Tendenz einer normalen Entwicklung, beginnt; es versteht sich aber, daß er dazu dieselbe Tonika benützt, mit der der vorausgehende Gedanke soeben geschlossen hat. So gibt der Schluß des einen Gedankens den Beginn des zweiten folgenden ab. Wie wird aber die Wirkung dieser einzigen, zugleich beschließenden und eröffnenden Tonika und somit auch die Wirkung der Gesamtkonstruktion der Gruppe dadurch gesteigert, daß der erste Gedanke mit einer fernen Oberquint, statt der Tonika selbst, beginnt! Um wieviel monotoner würde es klingen, wenn beide Gedanken derselben Gruppe gleichmäßig und allzu normal mit der Tonika beginnen würden.

Namentlich ist es in zyklischen Werken, deren Aufgabe

es eben ist, mehrere Gedanken zu Gruppen zu verketten, von unschätzbarem Vorteil, wenn der Komponist die Technik errungen, die einzelnen Gedanken nicht immer einförmig von der Tonika auslaufen zu lassen. Es ist eben der Tonika, als der stärksten Stufe, mehr als allen anderen eigen, den Beginn (und natürlich auch den Schluß) eines Gedankens in besonders kräftiger, markanter Weise zum Ausdruck zu bringen, und zwar so markant, daß niemals der Geburtsmoment eines den normalen Entwicklungsgang verfolgenden Gedankens mißzuverstehen ist. Nun stelle man sich aber eine ganze Reihe so normal beginnender und verlaufender Sätze vor, und untersuche ihre Wirkung. Jeder Einzelgedanke wird sich dann als ein nur allzufertig und kreisrund geschlossenes Ganzes erweisen und kraft dieser saturierten Selbständigkeit die Erwartung einer Fortsetzung in uns eher ertöten als anregen. Infolgedessen macht dann die ganze Serie mehr den Eindruck eines Kranzes von Gedanken, eines Potpourris als den eines lebendig-organischen Ganzen, als welches ja ein zyklisches Werk komponiert werden muß. Das Unterstreichen jeder Wende von Gedanken zu Gedanken deckt nur zu demonstrativ die Absicht des Autors auf eine Folge immer neuer Gedanken — die vermeintliche zyklische Absicht — auf und ruft gerade dadurch die entgegengesetzte als die vom Verfasser erstrebte Wirkung hervor.

In Summa wäre daher das Ergebnis aus der gesamten obigen Auseinandersetzung etwa dahin zu formulieren, daß die Chromatik — unbeschadet noch weiterer Wirkungen — nicht nur die Diatonie durch ihre Kontraste fördert und stärkt, sondern auch der Technik der Gruppenbildung, namentlich im Zyklischen, wesentliche Vorteile zuführt.

Somit haben wir zu den in § 129 ff. dargestellten technischen Prinzipien, nach denen die Meister ihren mannigfaltigen und zusammengesetzten Inhalt zu erzielen pflegen, in der Anwendung des Chromas noch ein neues und wichtiges hinzukommen sehen.

§ 159

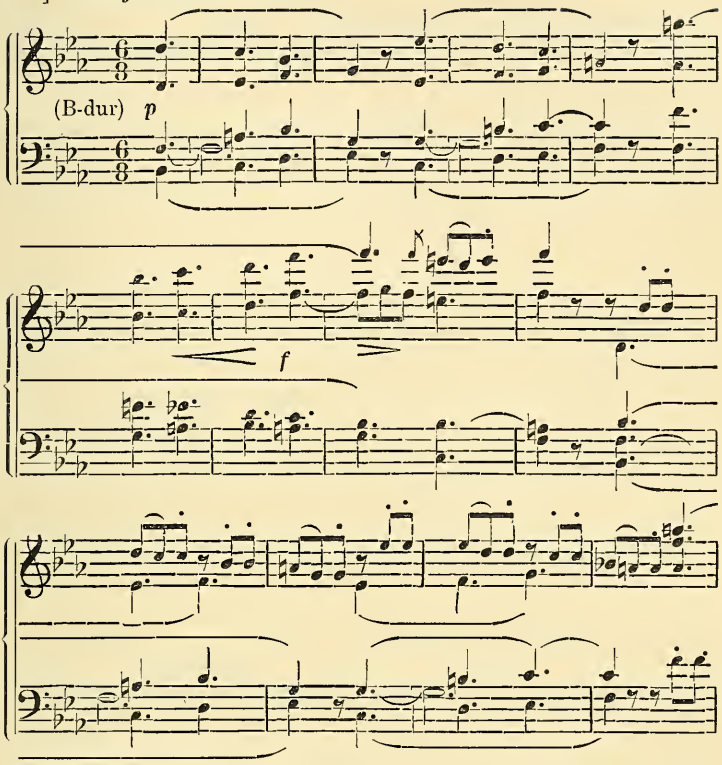
Die Dauer des chromatischen Zustandes hebt die Diatonie nicht auf

Auch im chromatischen Zustand bewährt sich die Stufe als jene geistige und höhere Einheit, als welche wir sie schon im diatonischen Zustand (§ 78) definiert haben, d. h. die Verpflichtung, zur Diatonie zurückzukehren, bildet keine Beschränkung für den zeitlichen Ausbau der chromatischen Stufe; ihre Dauer bleibt ebenso wie die einer diatonischen Stufe variabel und schwankt daher von einem Mindestmaß bis zum denkbar größten Ausmaß. Ob sie unmittelbar aus sich selbst die tonikale Wirkung entwickelt oder der vorhergehenden Stufen sich dazu bedient, auch diese Alternative bleibt für die zeitliche Ausdehnung ohne Einfluß. Freilich erweckt die längere Dauer einer im chromatischen Zustand verharrenden Stufe — zumal wenn ein umständlicherer Tonikalisierungsapparat denselben anbahnt — umso leichter den Schein einer wirklichen Tonart. Dennoch hüte man sich, dem täuschenden Einfluß des Zeitmomentes nachzugeben und halte sich vielmehr an das, was ich darüber bereits in § 137 gesagt habe, d. h. solange der Autor selbst die Diatonie noch aufrecht erhält, was ja am besten eben aus den auf das Chroma folgenden diatonischen Stufen zu ersehen ist, haben wir vor allem seine eigene auf die Diatonie gerichtete Tendenz zu respektieren und dürfen daher das Chroma noch durchaus nicht mit einer Modulation verwechseln.

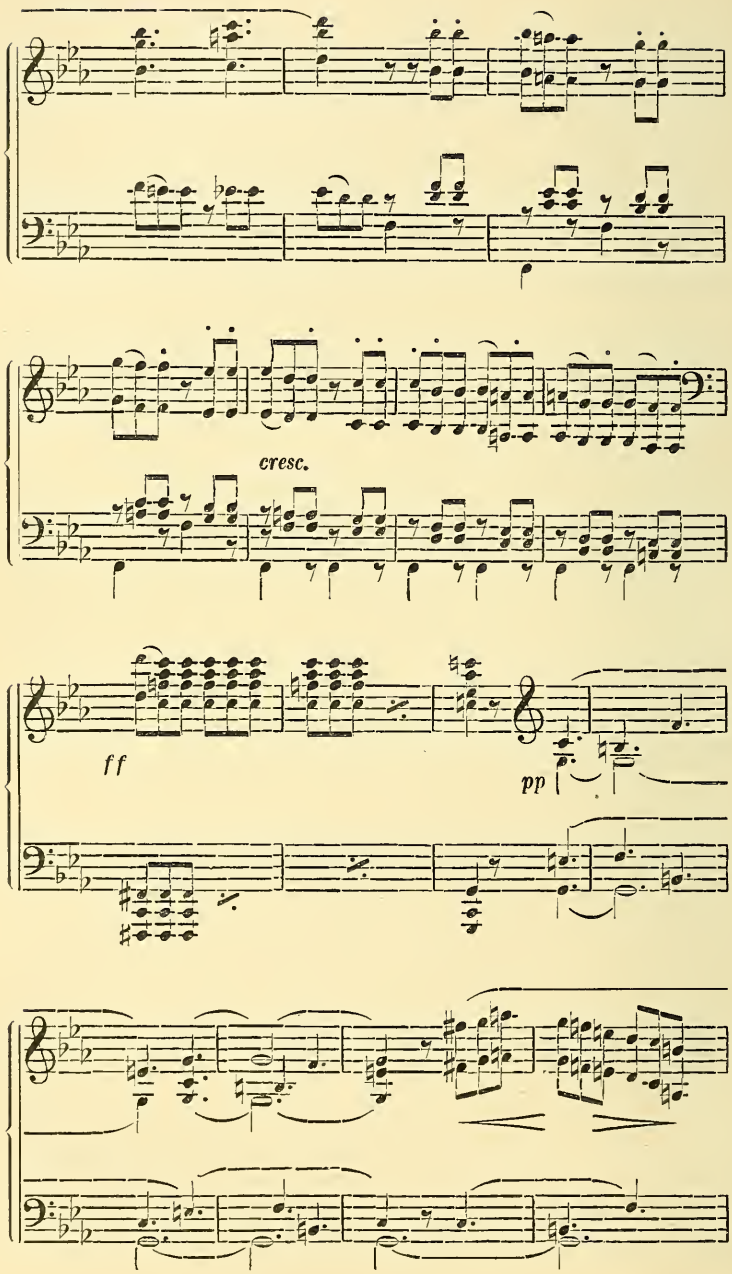
Zu welchen künstlerischen Schäden aber solche Verwechslung führen kann, möchte ich hier an folgendem abschreckenden Beispiel demonstrieren. Es betrifft dies eine falsche Deutung einer Stelle aus Beethovens Klaviersonate Op. 7 in Es-dur, — eine Deutung, bei der das künstlerische Empfinden des Interpreten wohl im umgekehrten Verhältnis zu der just an dieser Stelle geradezu mit einer Naturgewalt der Vision sich offenbarenden Genialität[1]) des Meisters steht. Die Stelle lautet:

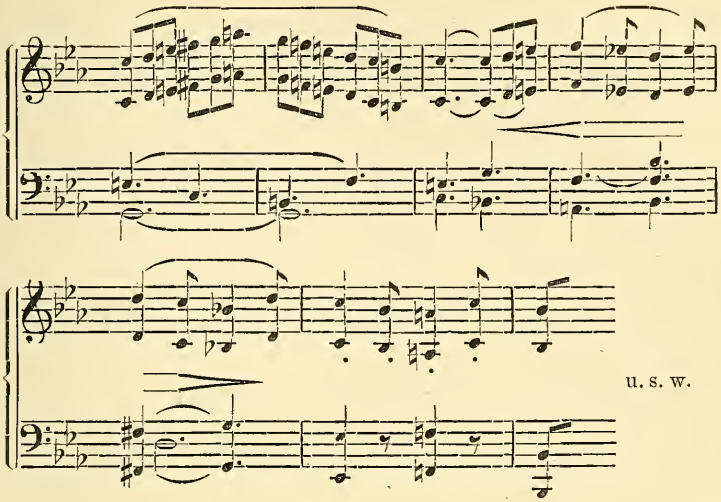
[1]) Leider ist es immer wieder das Genialste in den Meisterwerken, das am leichtesten dem Mißverstand zum Opfer fällt. In

334] *Allegro multo e con brio*



den künstlerischen Reproduktionen sowohl, die man täglich zu hören Gelegenheit hat, als auch in den ästhetisierenden und theoretisierenden Schriften — seien es nun Monographien, Biographien, Analysen, Feuilletons etc. —, vermissen wir leider überall zunächst jene geniale Nachempfindung, wie sie die geniale Erfindung wohl verdienen würde. Von Beethoven z. B., der zu dieser Bemerkung unmittelbar Anlaß gegeben, möchte ich fast behaupten, daß kaum ein Atom seiner Genialität der großen kunstbeflissenen Welt bisher aufgegangen ist. Der Enthusiasmus für Beethoven? Damit beantwortet man nur — wie mich dünkt — das, was man zu hören reif ist, nicht aber dasjenige, was wir zu hören schuldig sind, wenn wir anders das Genie in ihm voll würdigen wollen. Das Genie Beethovens ist eben ein so gewaltiger, unermeßlicher und unergründlicher Ozean, daß selbst Richard Wagner in seinen Schriften trotz schöner Gedankentiefe, trotz ehrlichem Pathos und glühender Begeisterung noch immer bloß erst die Oberfläche streift und in dessen Unermeßlichkeit sich verliert.


cresc.
ff
pp



Dieses Beispiel ist der zweite Gedanke innerhalb der zweiten Gedankengruppe, d. i. des sogenannten Seitensatzes, und besteht, hierin ganz normal, aus Vorder- und Nachsatz. Der Vordersatz mündet im achten Takte in die Dominante; der Nachsatz enthält eine Erweiterung, die ihn zum Umfang von 25 Takten ausdehnt, und schließt mit einer normalen Kadenz in B-dur, also mit der Tonika. (Daß mit derselben Tonika der dritte Gedanke derselben Gruppe beginnt, hebt die normale Schlußwirkung des zweiten Gedankens gewiß nicht auf.) So betrachtet, bietet der oben zitierte Gedanke nun sicher nichts Außergewöhnliches, denn auch eine Erweiterung im Nachsatz gehört an sich bekanntlich zu den Selbstverständlichkeiten in der Gedankentechnik. Bei genauerer Einsicht wird man aber durch den Inhalt der Takte 22—29 in der Erweiterung aufs seltsamste überrascht: Ein heftiger Fortissimodonner (!) in den beiden vorausgehenden Takten 20 und 21, plötzlich (!) — ein tiefstes Pianissimo über einem Orgelpunkt auf G, . . , schon diese dynamischen Begleiterscheinungen allein zeigen Ungewöhnliches an. Dazu kommt, daß im Pianissimo ein C-dur auftritt, und zwar scheinbar mit allen Merkmalen einer wirklichen C-dur-Tonart. Denn nicht nur, daß über dem Orgelpunkt die Tonika und

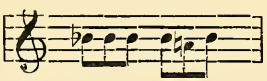
die Dominante aus C-dur abwechseln, sondern es entsteht im Schoße dieser Harmonien sogar ein neuer Gedanke, der, wenn auch aus einem einzigen und ganz winzigen Motiv erzeugt, dennoch eine volle Ausbildung mit Vorder- und Nachsatz erlangt, und zwar enthält der Vordersatz die pure Wiederholung des Motivs, der Nachsatz eine Umkehrung der Kontrapunkte, verbunden mit einer Variation des Motivs. Trotz dieser Vollendung im Ausbau reichen indessen natürlich weder die harmonischen noch die motivischen Merkmale aus, eine wirklich selbständige C-dur-Tonart nahezulegen. Namentlich sind es die letzten vier Takte (30—34), die eine solche Annahme von vornherein ausschließen müssen: sie enthalten nämlich eine doppelte Kadenz in der Haupttonart B-dur, und zwar mit dem Stufengang: II—V—I in den Takten 30, 31 und III—VI—II—V(—I) in den Takten 32, 33; hierbei ist in der ersten Kadenz die fünfte Stufe durch die zweite nach § 140, Tab. XVI, d. h. durch Anwendung des Chromas bei der Terz (E statt Es) tonikalisiert, während in der zweiten Kadenz (Takt 32—33) wieder III—VI einem ebensolchen Tonikalisierungsprozeß unterworfen wird. Ich frage nun: kann man diese zwei Kadenzen wohl als eine Konsequenz aus C-dur ansehen? Oder müßten nicht, wenn sich die angenommene C-dur-Tonart wirklich als solche bewähren sollte, ganz andere Konsequenzen als gar die obige B-dur-Tonart eintreten? — Nachdem nun die letzten B-dur-Kadenzen solchermaßen eine andere Diatonie als B-dur rundweg abweisen, und der Autor selbst seine Haupttonart B-dur — wie wir sehen — ausdrücklich aufrechthält, und zwar dadurch, daß er sie nach dem C-dur wiederbringt, haben wir selbstverständlich kein Recht, hier von einem wirklichen C-dur zu sprechen. Wenn es nun aber kein wirkliches C-dur ist, als was sonst hat man das scheinbare C-dur dann anzusehen? Offenbar doch als nichts anderes denn als eine chromatisch ausgestaltete Stufe in B-dur, bei welcher der Orgelpunkt G selbst gleichsam die sechste Stufe vorstellt, der C-durakkord aber, welcher so oft über dem Orgelpunkt erklingt, die Assoziation einer zweiten Stufe hervorruft,

so daß man den Gesamtinhalt dieser Takte einfach als einen chromatischen Zustand dieser beiden Stufen in B-dur bezeichnen darf. Man sehe doch, wie sich dann an dieses Chroma gleich der erste Takt der ersten Kadenz (T. 30), der — wie schon erwähnt — eben die chromatisierte zweite Stufe aus B-dur enthält, so natürlich anschließt, und wie trotz den Chromen (über dem Orgelpunkt der sechsten Stufe und in der Kadenz) die Fortsetzung der Diatonie dennoch ungezwungen erklingt. Es ist so, als wären wir beim Pianissimo des chromatischen C-dur in einen — schon durch das gewaltsame Fortissimo im voraus signalisierten — Tunnel eingefahren, dessen Ausgang wir in der Kadenz dankbar empfinden. Nebenbei bemerkt, wie weiß doch Beethoven durch das Kreszendozeichen in den Takten 30 bis 32 gleichsam das freie Aufatmen (in der wiedergewonnenen Diatonie) so treffend zu veranschaulichen!

Nun vergleiche man damit die Auffassung, welche der bekannte Theoretiker Adolf Bernhard Marx in seiner Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke, 3. Aufl., Berlin 1898, S. 99 entwickelt. Die ungewöhnliche und unerwartete Länge des chromatischen C-dur hat ihn offenbar irre geführt und dazu verleitet, folgendes zu schreiben:

„Jene Achtelfolge setzt sich zuletzt weiter fort und muß sich nach Bewegung und Schallkraft bis zu dem mit ff bezeichneten Punkte steigern, der die ursprüngliche Bewegung wieder erreicht. Der folgende dritte Seitensatz wiegt sich in reicher Ruhe und milderer Bewegung . . . Ihre Weiterführung (Takt 8 und 9 des Satzes) greift zur ersten Bewegung zurück, in der auch der Satz

335]



mit Kraft auftritt“ u. s. w.

Daraus ersieht man, daß Marx das eingebettete C-dur für einen selbständigen Seitensatz hält! Ist das an und für sich schon eine Verleugnung des natürlichen musikalischen Instinktes — leider enthält das Buch fast durchgängig

ähnlich verunglückte Interpretationen —, so mochte man besonders darauf begierig sein, wie er sich aus der Verlegenheit heraushelfen würde, die ihm die Rückkehr der B-dur-Diatonie in den Kadenzen der Takte 30—34 — dieser Kronzeuge des vor sich gegangenen chromatischen Prozesses — unzweifelhaft bereiten mußte. Er nennt sie einfach „ihre Weiterführung". Ihre? d. h. doch offenbar: der kleinen Melodie! Wie soll man das verstehen? Ist der von ihm angenommene „dritte Seitensatz" mit dem Abschluß der angeblichen C-dur-Tonart also noch nicht zu Ende? Gehören denn zur C-dur-Tonart auch B-dur-Kadenzen? Wie sieht doch da die Verlegenheit aus jedem Wort, aus jedem Winkel heraus? Man merkt, am liebsten hätte er wohl auch die paar B-dur-Takte vielleicht gar schon als vierten Seitensatz erklärt — wenn eben nicht das gar zu kurze Ausmaß und insbesondere auch der nicht zu verkennende Kadenzcharakter ihn daran gehindert hätten.

Zu solchen Irrtümern kommt man — wie wir sehen —, wenn man einer äußerlichen, bloß auf Kreuze und B-Zeichen gegründeten Theorie folgend, eben alles für bar nimmt, was das Auge ohne Kontrolle der musikalischen Instinkte sieht. Habe ich darum schon bei der Lehre von den Intervallen davor gewarnt, jedes Übereinander ohne weiteres für ein wirkliches Intervall zu nehmen; und habe ich bei den Dreiklängen hervorgehoben, daß nicht jeder Dreiklang ohne weiteres wirklich die Stufe vorstellt, deren Inhalt er ja ohne Zweifel ist: so möchte ich auch hier nicht unterlassen, dem Leser einzuschärfen, daß nicht jede Tonart wirklich das ist, was sie scheinen mag.

§ 160

Übersicht der chromatischen Scheintonarten in der Diatonie

Ich habe oben an einem Beispiel gezeigt, wie selbst im chromatischen Zustand sich eine leitereigene Stufe täuschend gleichsam zu einer Tonart emporschwingen kann, ohne sie aber noch in Wirklichkeit vorzustellen. Untersuchen wir nun, welche Tonartmöglichkeiten sich somit infolge ebensolcher chromatischer Zustände innerhalb einer bestimmten

Diatonie, z. B. der C-durDiatonie ergeben können, wobei die Transpositionsstudien für die übrigen Diatonien dem eigenen Fleiß des Lesers überlassen bleiben mögen.

Um alle Stufen zu gewinnen, unterwerfen wir die C-dur-Diatonie zunächst einer Mischung mit der C-moll-Diatonie. Wir erhalten — wenn wir außerdem noch die in §§ 50 und 145 erklärte zweite phrygische Stufe hinzunehmen — folgende Stufen:

C	Des	D	Es	E	F	G	As	A	B	H
I	♭II	♮II	III		IV	V	VI		VII	

Nichts steht im Wege, sich nun auf jeder dieser Stufen chromatisch eine scheinbare Tonart vorzustellen, wobei auch in diese nicht einmal wirkliche Tonart selbstverständlich noch außerdem wieder die Mischung als stets gegenwärtiges kompositionelles Mittel eindringen könnte. Demnach könnten wir in der C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$-Tonart auf diesem Wege noch folgende Scheintonarten erhalten:

C-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ (selbstverständlich),

Des-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, wenn die zweite phrygische Stufe als scheinbare Tonart chromatisch (also auch mit Zuhilfenahme anderer Stufen) präpariert wird,

Es-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ entsprechend einer chromatischen Tonart auf der dritten Stufe,

E-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ dto. auf der dritten Stufe,

F-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ dto. auf der vierten Stufe,

G-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ dto. auf der fünften Stufe,

As-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$
A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ } dto. auf der sechsten Stufe,

B-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$
H-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ } dto. auf der siebenten Stufe.

Hierbei dürfen selbstverständlich solche Scheintonarten in größerem Maßstabe nicht mit jenen bescheideneren Chromen verwechselt werden, welche die diatonischen Stufen erleiden, wenn sie nach den Schemen der Tonikalisierung (Tab. XI und XVI) eine bloß sekundäre Rolle zu spielen berufen sind. Erwägen wir nun, daß alle aufgezählten Scheintonarten die Haupttonart nicht aufheben, so haben wir darin zweifellos einen enormen Zuwachs an kompositionellen Mitteln zu begrüßen, welche die Wirkung der Diatonie fördern können. In höherem Sinne als aus Anlaß der Tonikalisierung möchte ich daher hier den Grundsatz wiederholen, daß der Künstler nicht genug chromatisch schreiben könne, sofern er eben durch chromatische Kontraste die Verhältnisse der Diatonie ins rechte Licht setzen will. Freilich muß auch hier die Vorsicht des gehörigen Maßes walten, da sonst die Absicht des Autors unter Umständen unfreiwillig eine verkehrte Wirkung erreichen würde. Als äußerstes Maß ist eben auch hier die Notwendigkeit zu bezeichnen, über die Diatonie selbst keinerlei Zweifel im Hörer aufkommen zu lassen.

Zum Schlusse sei noch bemerkt, daß diese chromatische Praxis bereits erbgesessen in unserer Kunst ist; und wenn die turbulente Jugend von heute damit eine Neuerung eingeführt zu haben vorgibt und, darauf gestützt, von einem angeblichen Fortschritt redet, so beruht das einfach auf einer ungenügenden Literaturkunde, wie wir ihr jetzt leider nur allzuoft begegnen. Diese Praxis ist vielmehr bereits Eigentum unserer alten und ältesten Meister, nur unterscheidet sie sich dadurch vorteilhaft von derjenigen unserer Modernen, daß sie stets auf sicheren Instinkten beruht und daß bei ihm die Wirkung immer im Einklang mit der Absicht befunden wird.

§ 161

Von den Fällen wirklicher Modulation

Es versteht sich danach aber von selbst, daß dagegen dort, wo eine bestimmte Diatonie vom Autor durchaus nicht festgehalten wird, wir kein Recht haben, eine wirkliche

Modulation zu leugnen. Denn wie wollten wir es im Interesse einer Diatonie tun, wenn eben kein solches vorhanden ist? Ein solcher Mangel an einer bestimmten Hauptdiatonie, zu deren Gunsten chromatische Scheintonarten sonst angenommen werden müssten, tritt am häufigsten in den sogenannten Durchführungspartien der zyklischen Werke hervor. Ja, jener Mangel ist sogar als das wesentliche Merkmal solcher Abschnitte zu bezeichnen, so daß es sicher der Absicht des Autors zuwiderlaufen würde, wenn wir uns hier eigens abmühen wollten, eine womöglich kontinuierliche Diatonie künstlich und willkürlich zu konstruieren. Hier ist es daher einzig richtig, und zwar nur eben weil das Interesse einer Diatonie wegfällt, alle Tonarten für wirklich, d. h. die Modulationen für definitiv zu nehmen.

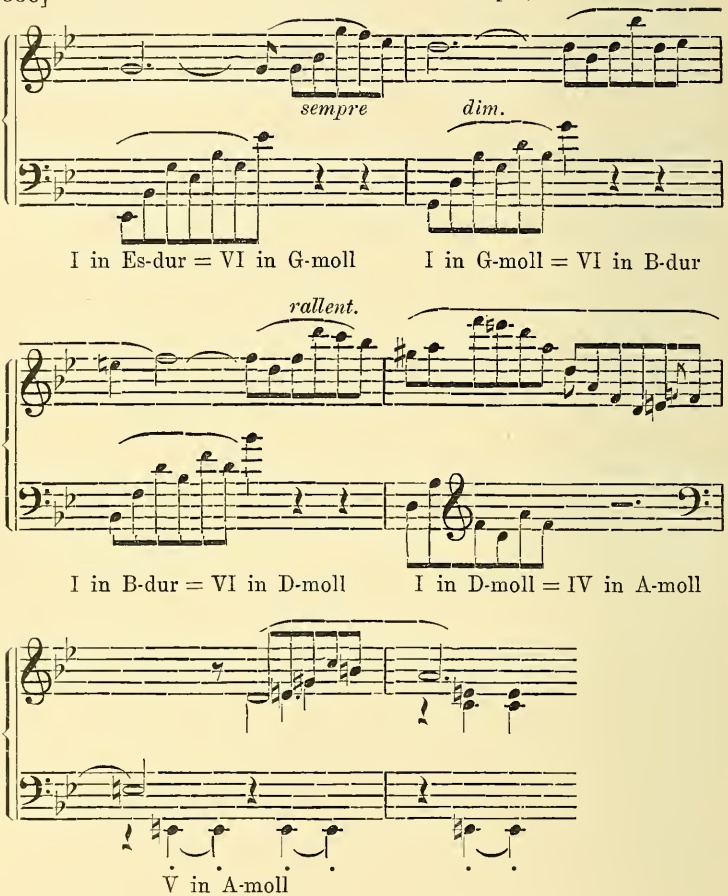
So sind z. B. in der Durchführungspartie des ersten Satzes der Klaviersonate Es-dur von Beethoven, Op. 7, die Tonarten nun wirkliche Tonarten und ihre Folge lautet: C-moll, As-dur, F-moll, G-moll, A-moll, D-moll; keineswegs aber ginge es hier an, der Sachlage Gewalt antun, und sie alle, oder nur einen Teil derselben aus der B-dur-Diatonie, die die letzte (am Ende des ersten Teiles) gewesen, erklären zu wollen. Will ja Beethoven von Haus aus eben den Wechsel der Tonarten, im Gegensatz zum ersten Teil und der Reprise, wo eine solche Unruhe die Bestimmtheit der Diatonie und des Eindruckes gefährden müßte.

Eine ähnliche, auf Wechsel der Tonarten, statt auf das Festhalten einer Diatonie gerichtete Absicht des Autors kann aber freilich auch in allen anderen Kompositionsgattungen und Teilen der Komposition (also nicht nur in Durchführungspartien) vorkommen; man wird sie stets an der Hast und Kürze, vielleicht auch an den rascheren Sprüngen der Modulation, oder an der Mannigfaltigkeit der Modulationsmittel (vergl. später § 171 u. ff.) unschwer erkennen und man hat daher das Recht, solche Abschnitte modulierende Partien zu nennen.

So entscheidet also in letzter Linie immer wieder nur die Situation selbst, die Absicht des Autors, nicht aber die Theorie.

Beispiel:

336] Chopin, G-moll-Ballade.



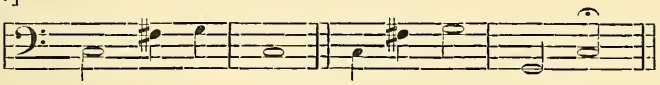
§ 162

Von der üblichen Chromatisierung in den Kadenzen

Die Kadenzen sind es insbesondere, in denen die Tonikalisierung der Stufen sehr beliebt ist. Mögen nun die Kadenzen Ganz-, Halb- oder Trugschlüsse sein, mögen sie in der Mitte des Stückes (z. B. wenn Modulationen schließen) oder ganz am Ende der Komposition vorkommen: allemal dringt die Tonikalisierung mit großer Vorliebe in die Kadenz ein.

Wir finden daher schon in der bereits erwähnten Schrift von Joh. Seb. Bach, im Abschnitt „Die gebräuchlichsten Clausulas finales“ unter anderem auch Formeln, wie folgende:

337]



worin eben zum Zweck der Tonikalisierung der fünften Stufe G die chromatische Erhöhung der vierten diatonischen Stufe F zu Fis angebracht erscheint.

Drittes Hauptstück

Von einigen Begleitphänomenen der Stufen im freien Satz

1. Kapitel

Antizipation

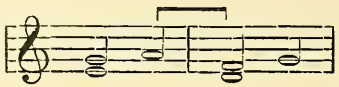
§ 163

Begriff der Antizipation

Eigentlich müßte der Begriff der Antizipation indirekt schon in der Lehre vom Kontrapunkt erklärt werden und zwar bei Gelegenheit der auf dem schwachen Taktteil „durchgehenden Dissonanz“ in der sogenannten zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes. Es genügt nämlich nicht, zu sagen, daß die durchgehende Dissonanz sich stets nur in derselben Richtung, von der sie kam, stufenweise fortzubewegen habe, sondern es müßte meiner Meinung nach zugleich auch begründet werden, warum dieses Gesetz allgemeine Geltung hat. Da die Begründung aber bisher in den Lehrbüchern vom Kontrapunkt leider unterblieben ist, bin ich gezwungen — wenn auch ganz kurz — diese Begründung hier zu erwähnen. Der Grund ist einfach der, daß, wenn die stufenweise gebrachte Dissonanz plötzlich ihre Richtung verändert, oder — wie es technisch auch zu-

weilen genannt wird — abspringt, dann sehr leicht eine harmonische Beziehung zwischen ihr und den nächsten Konsonanzen entsteht, wie in folgendem Beispiel:

338]



wo die Klammer ⌐¬ die so entstehende harmonische Beziehung von A zu F (Terz) und zu D (Quint) dem Auge verdeutlicht. Durch eine solche würde nun, da sich zwei Töne zusammenschließen und als besondere Gruppe von den übrigen in strengster Neutralität verharrenden Tönen abstechen müßten, das Gleichgewicht unter den Tönen gestört; daher ist dies im Kontrapunkt, wo eine solche Störung ja durchaus zu vermeiden ist (§ 84 ff.), einfach nicht gestattet. Im freien Satz dagegen entfällt nicht nur die Rücksicht auf die Erhaltung des Gleichgewichtes, vielmehr ist Mannigfaltigkeit in den Gruppierungen und das Zusammenschließen von Tönen bald zu größeren, bald zu kleineren Einheiten eine charakteristische Lebensäußerung derselben: daher kann und soll hier wohl ein solches harmonisches Hinüberklingen herbeigeführt werden. Somit ist der freie Satz die eigentliche Heimat der Erscheinung, welche man mit dem technischen Ausdruck „Antizipation“ treffend benennt.

Hier erst, wo wir nach den aus der Harmonielehre erworbenen Begriffen endlich die durch die Antizipation zu Tage tretende harmonische Beziehung näher zu charakterisieren vermögen, ist daher auch der Ort, dieses Problem positiv und eingehend zu behandeln. Während es nämlich im Kontrapunkt notwendig war, die Antizipation nur negativ, d. i. als abzuweisendes Moment bloß zu streifen — mehreres über diese Erscheinung dort zu geben verbot sich übrigens auch schon dadurch, daß die vagen Begriffe der Konsonanzen und Dissonanzen im Kontrapunkt (die nach § 84 keine Stufen vorzustellen vermögen) kein volles Licht zulassen und das Gefühl für die Situation nicht ausreichend instruieren — läßt sich nun mit den Elementen der Harmonie-

lehre dieses Phänomen folgendermaßen definieren: Unter Antizipation verstehen wir jede Vorausnahme einer nächsten Harmonie oder Stufe, sei es in einem oder in mehreren Intervallen derselben.

§ 164

Die möglichen Antizipationserscheinungen lassen sich in Hinsicht der Art ihrer Ausführung in:

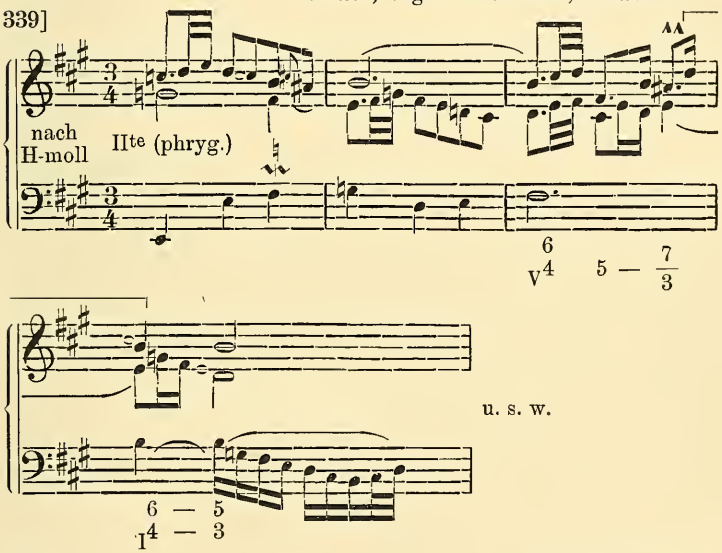
Die Formen der Antizipationsphänomene

1. vollständig ausgeführte,
2. abbreviierte oder elliptische

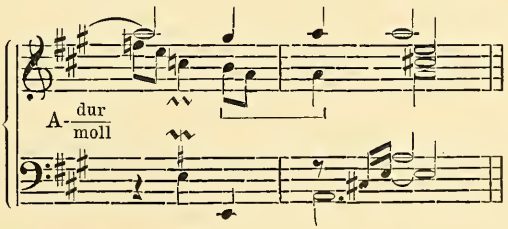
einteilen.

S. Bach, engl. Suite A-dur, Sarabande.

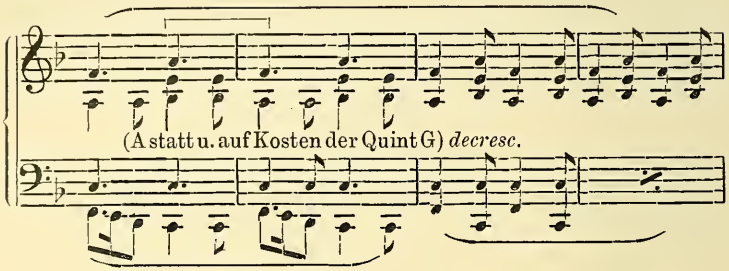
339]



340] S. Bach, daselbst.



341] *Andantino* Chopin, Ballade Op. 38.

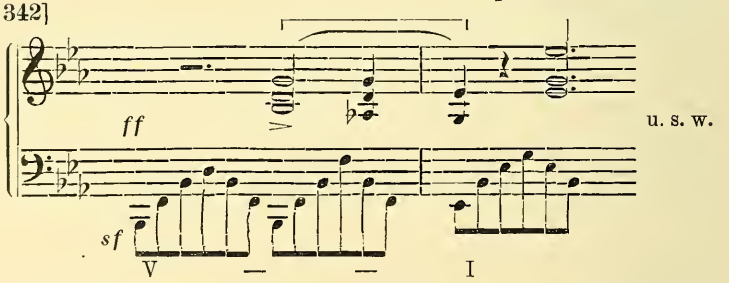


Ein weiteres Einteilungsprinzip bietet naturgemäß der Umfang der Antizipation, d. h. die Zahl der der nächsten Harmonie im voraus entnommenen Intervalle. Danach zerfallen die Antizipationserscheinungen in:

1. Antizipation eines einzigen Tones, und
2. Antizipation zweier oder mehrerer Töne, ja sogar der gesamten nächsten Stufe.

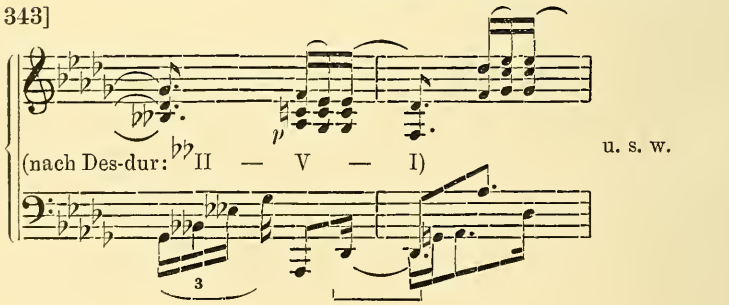
Chopin, Ballade G-moll.

342]

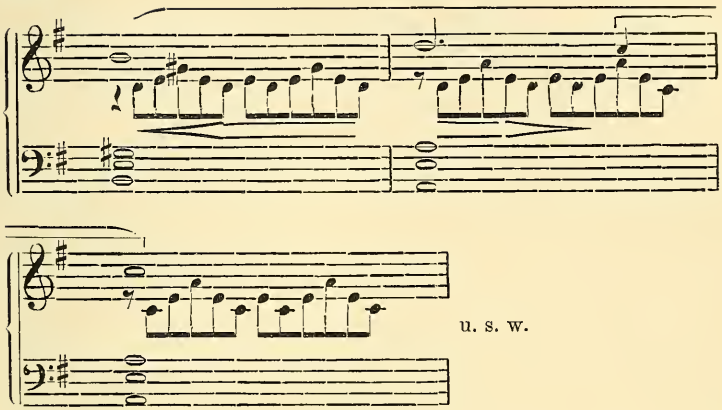


Brahms, Intermezzo Op. 117, Nr. 2.

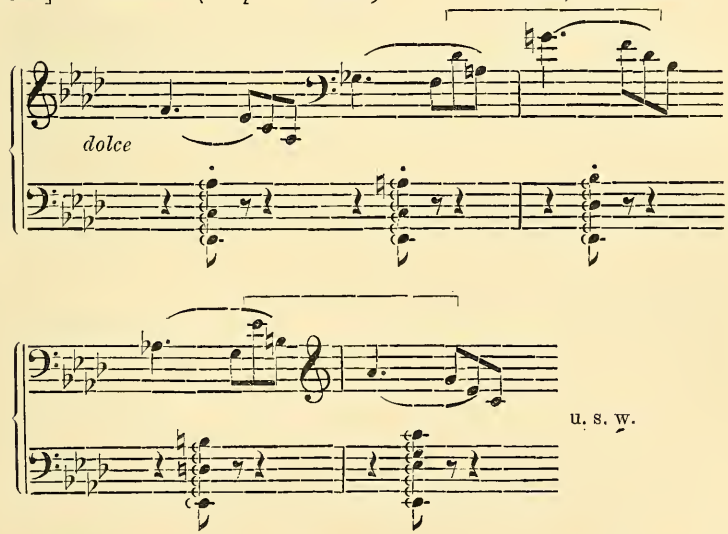
343]



344] Schubert, Impromptu G-dur.

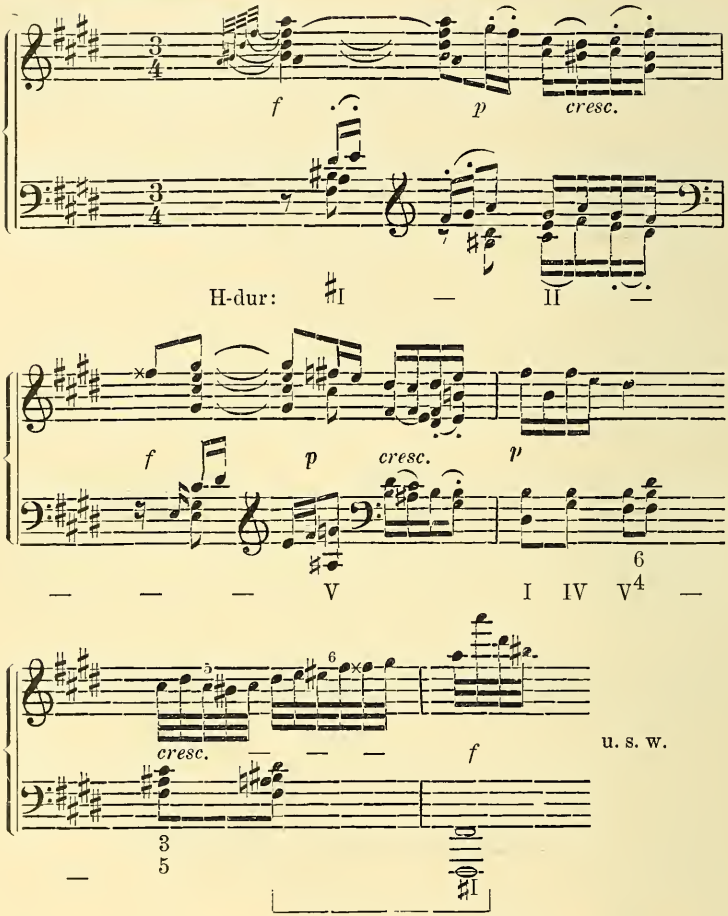


345] *Andantino (un poco animato)* Liszt, Ricordanza.



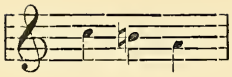
Namentlich liebte es Beethoven in seiner letzten Periode, die ganze nächste Stufe zu antizipieren, und es ist sehr zu bedauern, daß die reproduzierenden Künstler solche Antizipationen zumeist nicht genügend poetisch nachzuempfinden, und der ursprünglichen Inspiration gemäß vorzutragen vermögen. Z. B.:

346] *Adagio espressivo* Beethoven, Sonate Op. 109.



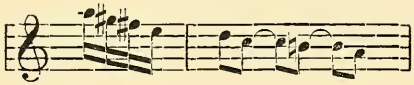
Bei dieser Gelegenheit sei hier aber noch einer Lieblingsmanier S. Bachs gedacht, welche darin besteht, daß er in der kontrapunktischen Entfaltung einer Stimme oft durchgehenden Charakter, Wechsel-, Nebennoten und Antizipation derart durcheinander mischt, daß die dadurch entstandenen Kontrapunkte notwendigerweise einen sehr eigentümlich schillernden und verschwimmenden Eindruck machen. So entwickelt sich z. B. der obere Kontrapunkt in Takt 6 der Fig. 308 offenbar aus der Uridee:

347]



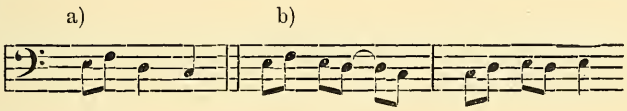
über das Zwischenstadium:

348]



in welchem wegen des fließenden Überganges von E zu C zunächst bereits die Wechselnote D notwendig wird, bis zu der im Takt 6 gegebenen endgültigen Erscheinung, in der nun die vielen harmonischen, durchgehenden, Wechsel- und Nebennoten in delikatester Rhythmisierung und mit stetem Austausch ihrer Funktionen durcheinanderfließen. Vergleicht man damit aber den unteren Kontrapunkt im Takt 8 derselben Figur, so findet man ihn zunächst freilich ähnlich aus:

349]



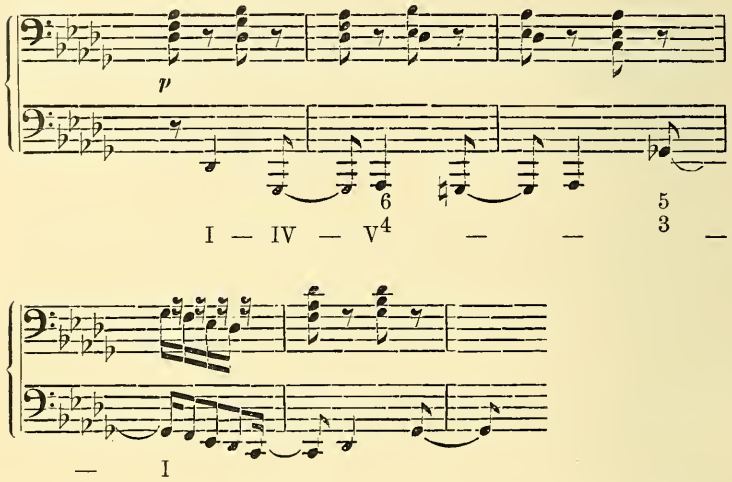
entwickelt, dabei aber zugleich den sehr bemerkenswerten Unterschied, daß während im Takt 6 die Ordnung der Funktionen in den vier Sechzehnteln einer Viertelgruppe bis dahin so lautete: 1. Höhere Neben- (bezw. Wechsel-) note, 2. harmonische (bezw. durchgehende), 3. tiefere Neben-, 4. harmonische (bezw. durchgehende) Note, sie nunmehr hier in Takt 8 beim dritten Viertel plötzlich, und zwar dem D der Mittelstimme beim Fugenthema zuliebe folgende Änderung erfährt: 1. harmonische, 2. durchgehende, 3. harmonische und 4. durchgehende Note, wobei indessen gerade die beiden durchgehenden Sechzehntel (nämlich 2. und 4.) zugleich auch eine Antizipationswirkung zum C des nächsten Taktes auslösen, so daß eben aus diesem Grunde im Bild des Zwischenstadiums — Fig. 349b — der harmonische Ton zu Gunsten des Antizipationstones C eliminiert werden mußte.

Besonders schön ist in dieser Hinsicht die erste Arie

der „Kreuzstab“kantate des Meisters ausgestattet. (Vgl. auch in Fig. 300, T. 2 das letzte Sechzehntel Dis.)

Betrachten wir aber folgendes Beispiel aus Beethovens Klaviersonate Op. 57, Andante:

350]



so erkennen wir unschwer ein Gegenstück zur Antizipation, ein Nachschlagen von Tönen der Harmonie.

---

2. Kapitel

Vorhalt

§ 165

Begriff des Vorhaltes

Eine vielfach ähnliche Bewandtnis wie mit der Antizipation hat es auch mit dem sogenannten Vorhalt.

Auch mit dieser Erscheinung nämlich sollte der Lernende im Grunde schon im Kontrapunkt bekannt gemacht werden, und zwar in der vierten Gattung der sogenannten Synkope. Dort, im Kontrapunkt, müßte es ihm gesagt werden, wie es bloß an den gegebenen Umständen der Zweistimmigkeit und sonst noch an einigen anderen Gründen liegt, daß keine

andere Form der Dissonanz auf gutem Taktteil zunächst gestattet ist, als bloß diejenige, welche sowohl durch eine konsonierende halbe Note auf dem vorausgehenden Aufstreich vorbereitet und in eine nachfolgende halbe Note aufgelöst wird; und ferner weshalb die Synkope nur nach abwärts, wie die Regel eben lautet, sich aufzulösen und nicht umgekehrt zuweilen auch nach aufwärts geführt werden dürfe. Man würde es danach verstehen, weshalb im Kontrapunkt, also im Milieu von Konsonanzen, die stets bloß vage Konsonanzen bleiben, ohne sich je zum Range von Stufen erheben zu können, doch nur wieder entsprechend von einer vagen Dissonanz, bloß einfach von einer vorzubereitenden und aufzulösenden, von einer nur stets auf dem guten Taktteil auftretenden Dissonanz die Rede sein könne.

Wir sprechen dort daher bloß von Synkopen einer None, einer Sept, einer Quart und Sekund im oberen Kontrapunkt und von Synkopen einer Sekund und Quart im unteren Kontrapunkt, ohne indessen selbst auch damit noch harmonisch bestimmtere Beziehungen für unsere Vorstellungen gewinnen zu können.

Anders wird es aber im freien Satz. Denn hier lassen die Harmonien die Möglichkeit zu, sie als Stufen aufzufassen und daher endlich auch jene Dissonanz näher zu verstehen, indem wir sie als einen Vorhalt vor diesem oder jenem bestimmten Intervall einer bestimmt definierbaren Harmonie auffassen dürfen. So können wir hier zunächst sagen, was die Harmonie, um die es sich handelt, bedeutet; und sodann ist es uns daher auch ein leichtes, zu sagen, welches Intervall dieses Akkordes es ist, das eben durch die Dissonanz vorgehalten wurde, ob die Terz, Quint, Sext, Sept oder gar der Grundton selbst.

§ 166

Die Formen der Vorhaltsphänomene

Im selben Maße nun aber, als die klare harmonische Auffassung des Akkordes uns leicht macht, den Vorhalt zu verstehen, gewinnt dieser selbst dadurch so sehr zugleich

an Freiheit, daß es für ihn hier, im freien Satze, keinerlei Einschränkung des Gebrauches mehr geben kann.

Der Vorhalt kann daher im freien Satze:

1. jedes Intervall des Akkordes betreffen, und zwar vom Grundton bis zur Sept;

2. was die Zahl der vorzuhaltenden Intervalle anbelangt, so kann es wohl bloß ein einziges Intervall sein, aber auch zwei und mehrere, ja sogar alle können vorgehalten werden;

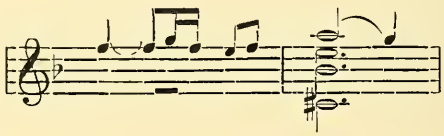
3. der Vorhalt kann oben, kann unten angebracht werden;

4. er kann in der Richtung von oben nach unten und umgekehrt auch von unten nach oben gehen;

5. er kann vorbereitet sein oder unmittelbar frei eintreten.

Zu den vorbereiteten Vorhalten möchte ich aber auch die ideell vorbereiteten rechnen, d. i. diejenigen, die zwar nicht ausdrücklich in der vorausgehenden Harmonie angegeben, jedoch nach dem Begriff derselben dort schon implicite enthalten sind, wie z. B. in folgender Stelle aus Beethovens Streichquartett Op. 18, Nr. 1:

351]



wo der Vorhalt A doch immerhin in der vorausgehenden ersten Stufe F-A-C als Terz gedacht werden muß, auch ohne daß diese dort ausdrücklich angeführt wurde.

6. Der Vorhalt kann aufgelöst werden oder auch nicht.

7. Die Dauer des Vorhaltes ist in der Regel kürzer als die der Auflösungsnote, jedoch kann es zuweilen auch umgekehrt geschehen, da, wie wir wissen, der Charakter eines musikalischen Phänomens, sei es, was es wolle, nicht schon durch die Zeit allein in sein Gegenteil verkehrt werden kann (vgl. Fig. 326).

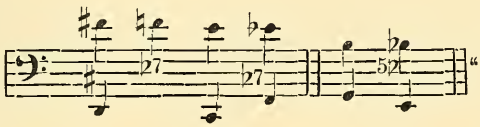
8. Auch ist eventuell das Chroma kein Hindernis, eine wirkliche Vorbereitung des Vorhaltes anzunehmen: man

braucht ja nur das Chroma abzuziehen, um die Identität des Tones als eine Vorbereitung zu erkennen.

Es lehrte daher schon vor Zeiten Ph. Em. Bach im ersten Kapitel seiner „Lehre von der Begleitung“ im § 63:

„Ein neu hinzugefügtes Versetzungszeichen, welches eine vorbereitete Dissonanz noch mehr erniedrigt, hebt die Vorbereitung nicht auf. Es folgt dieses aus dem, was wir in § 11 angeführt haben:

352]



Alle soeben geschilderte Liberalität in Bezug auf den Vorhalt, wie sie sich genügend aus dem Charakter des freien Satzes erklärt, ist aber schon längst in der Praxis sowohl als in der Theorie bekannt.

S. z. B.: Fig. 35 (T. 3), Fig. 94 (T. 3—5), Fig. 238, 243, 251 (T. 10) u. s. w.; auch § 124.

---

3. Kapitel

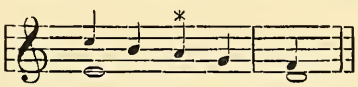
Wechselnote

§ 167

Begriff der Wechselnote

In der dritten Gattung des strengen Satzes, in der Gattung der Viertel gegen eine ganze Note wird gelehrt, daß die durchgehende Dissonanz, sofern sie nur zwischen zwei Konsonanzen eingesperrt erscheint und stufenweise ihren Weg zurücklegt, sehr wohl auch auf dem Aufstreich wie folgt:

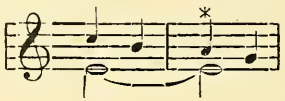
353]



auftreten darf. Wieder aber wird bei dieser Erscheinung, ähnlich wie bei der Synkope und der Antizipation, zu sagen versäumt, wie sich ihre Prolongation in den freien Satz

hinein ausnimmt. Und doch ist nichts leichter als dieses: man braucht ja nur einfach, um das optisch Überzeugendste hervorzuheben, im obigen Beispiel einen Taktstrich vor der Dissonanz des Aufstreiches zu setzen, also in dieser Weise:

354]



um die sogenannte Wechselnote als bloß eine von jener im Aufstreich angebrachten Dissonanz des strengen Satzes herzuleitende Erscheinung zu verstehen. Ich glaube, es ist darüber auch nicht ein Wort mehr zu verlieren nötig.

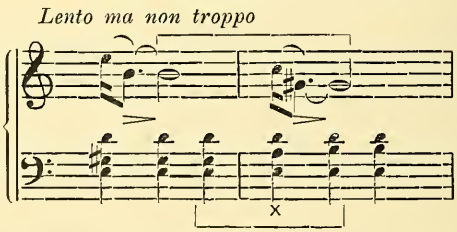
§ 168

Unterschied von Wechselnote und Vorhalt

Nur eines: wie scheidet sich dann dieser Begriff von dem des Vorhaltes, da beide ja Dissonanzen auf dem starken Taktteil vorstellen und so daher als gleichartige Erscheinungen vorkommen könnten?

Einfach dadurch, daß der Vorhalt wohl die Dissonanzwirkung in erster Linie anstrebt, dagegen die Wechselnote mehr ihren durchgehenden Charakter zur Schau trägt und die Dissonanzwirkung uns nur sekundär empfinden läßt.

355] Chopin, Mazurka Op. 17, Nr. 4.



Wie wunderschön ist doch die Wirkung der hier im Baß auf dem guten Taktteil zwischen Gis und H (als Terz und Quint der Stufe) durchgehenden Wechselnote A, zumal diese zur Verstärkung des Effektes auch im Sopran die Terz C ins Schlepptau nimmt.

4. Kapitel

Orgelpunkt

§ 169

Begriff des Orgelpunkts

Über das Wesen des Orgelpunktes herrscht trotz seiner sicher schon sehr alten Einführung (vgl. S. 183) noch immer keine vollständige Klarheit; er wird zwar im allgemeinen ziemlich richtig definiert, da es jedoch dieser Definition an genügender Präzision mangelt, so kommt es häufig genug vor, daß so manches irrtümlich schon für einen Orgelpunkt angesehen wird, was in Wirklichkeit noch keineswegs ein solcher ist.

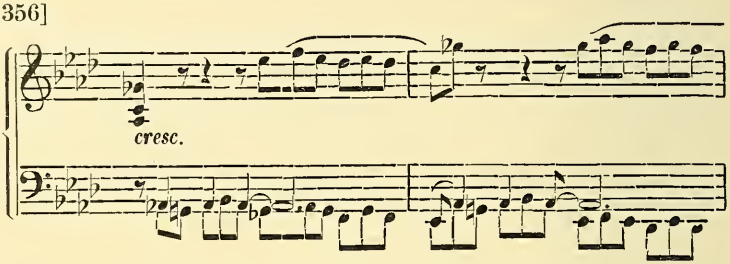
So ist das Liegenbleiben eines Tones allein durchaus nicht das verläßlichste Merkmal eines Orgelpunktes. Nicht jeder lang aushaltende Ton ist nämlich kraft seiner Dauer schon als Orgelpunkt aufzufassen; die Zeit hat in der Musik — ich habe dieses Moment schon wiederholt hervorgehoben und betone es hier besonders — nicht die Macht, ein Phänomen umzugestalten; hat somit ein Ton z. B. bloß durchgehenden Charakter, so mag über oder unter ihm was immer vorgehen und mag er noch so lange klingen, aus ihm wird — eben wegen der ihm ursprünglich anhaftenden bloß sekundären Bedeutung — niemals ein Orgelpunkt werden können.

Vielmehr ist dazu durchaus erforderlich, daß der aushaltende Ton vor allem eine Stufe repräsentiere, wobei aber zu einem solchen Liegenbleiben nicht nur der Grundton der Stufe selbst — was sonst freilich meist der Fall ist —, sondern an seiner Stelle auch ein beliebig anderes Intervall verwendet werden kann.

Aber selbst auch damit, daß die Stufe einen liegenbleibenden Ton bereits aufweist, hat sie noch lange nicht den Charakter eines wirklichen Orgelpunktes erreicht; denn dazu gehört weiter noch, daß über oder unter der liegenden Stimme eine gewisse Bewegung der übrigen Stimmen vor sich gehe.

Man täusche sich jedoch nicht: auch die Bewegung über dem Ton einer Stufe ist noch nicht das letzte, entscheidende Merkmal des Orgelpunktes, denn so lange die Stimmen aus dem Inhalt bloß derselben Stufe bezogen, z. B. durch Figuration oder dergl. erzielt wurden, haben wir es noch immer nicht mit einem Orgelpunkt zu tun. Daher z. B. in folgendem Falle aus Beethoven Op. 57, erster Satz:

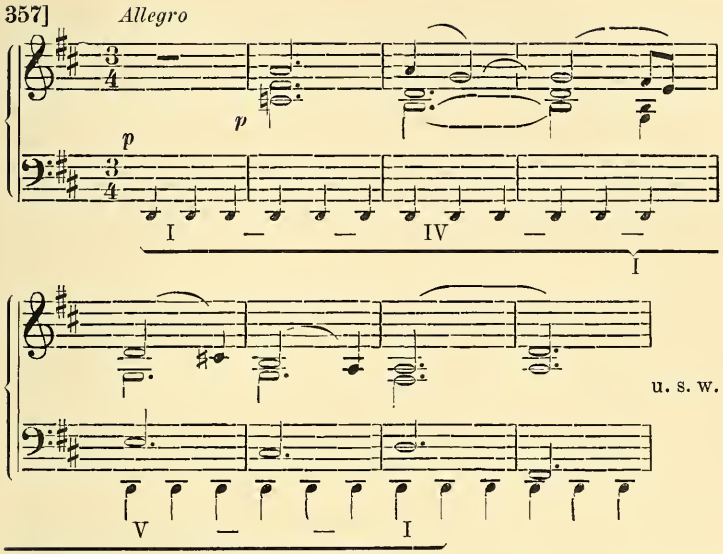
356]



das liegende As nicht schon als Orgelpunkt, sondern bloß einfach als der Grundton des Dominantseptimenakkordes betrachtet werden kann. Und noch mehr: selbst die berühmte Einleitung zu Wagners Rheingold stellt trotz ihrer mehr als hundert Takte noch immer nicht, wie man es allgemein glaubt und schreibt, einen Orgelpunkt dar, da in ihr alle Bewegung selbst dort, wo sie am gesteigertsten ist, restlos im Inhalt des einzigen Akkordes Es, G, B aufgeht. Es muß daher vielmehr die Bewegung so beschaffen sein, daß sie mindestens zwei verschiedene Harmonien zum Ausdruck bringe, und zwar derartige Harmonien, welche nicht nur von der Stufe des liegenbleibenden Tones ganz unabhängig betrachtet, sondern außerdem noch sogar als Stufen angenommen werden können; und daher ist es schließlich noch erforderlich, daß der Ton des Orgelpunktes sich mindestens zu einer von den Stufen unharmonisch verhalte.

In diesem — und nur in diesem — Sinne empfangen wir gleichzeitig den Eindruck von Ruhe und Bewegung: den Eindruck der Ruhe in einer bestimmten Stufe und den der Bewegung in zwei oder mehreren anderen. So haben wir z. B. in Beethovens Klaviersonate Op. 28:

357] *Allegro*

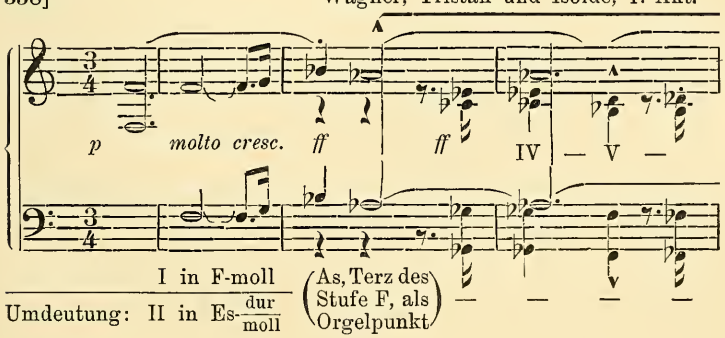


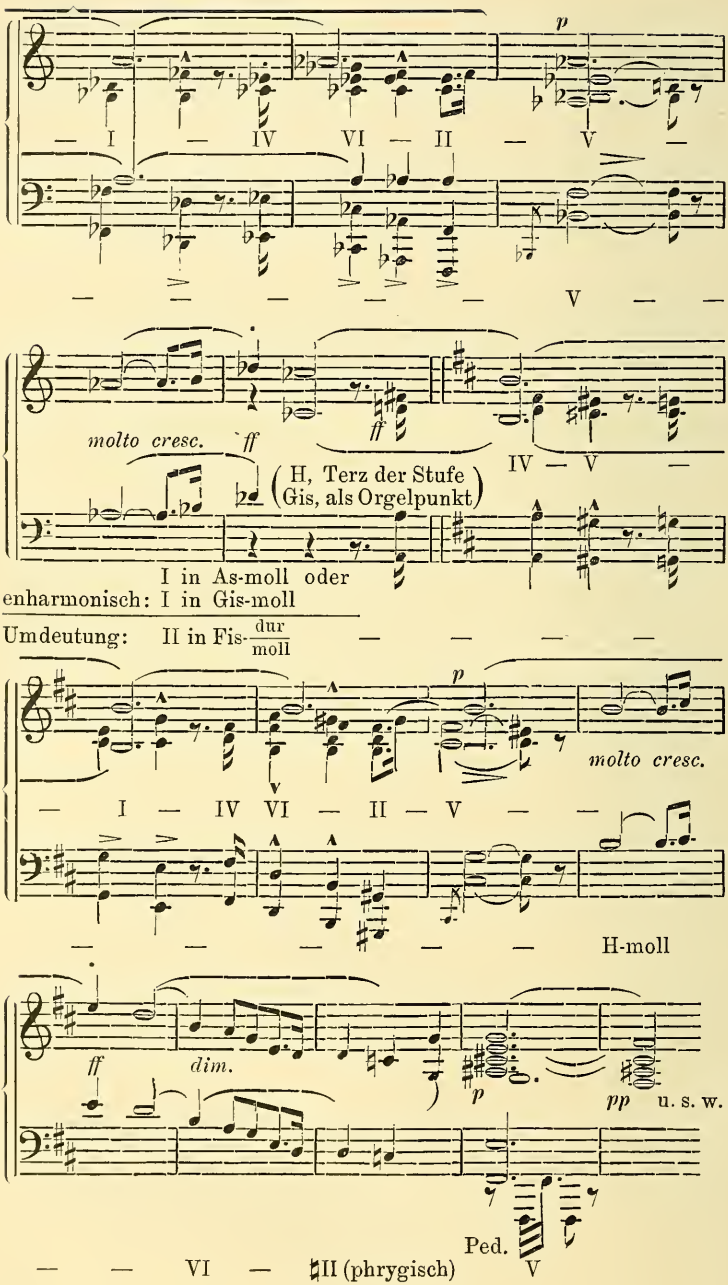
den Eindruck einer ruhenden Tonika vollständig gleichzeitig mit der Empfindung eines lebhaften Wechsels in den Stufen I, IV, V, I.

Man muß daher definieren:

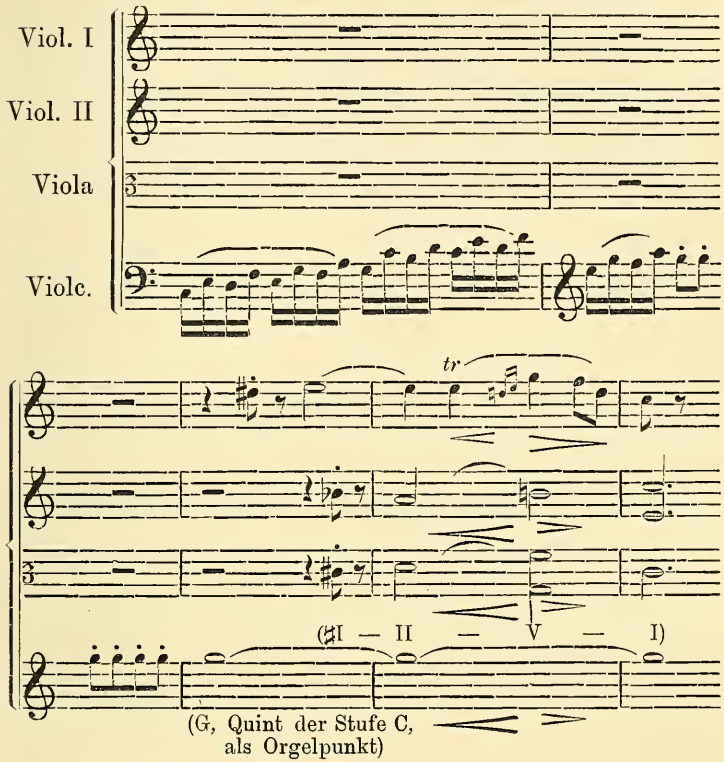
Unter einem Orgelpunkt versteht man den ruhenden Ton einer Stufe, über oder unter dem mindestens zwei selbst wieder als Stufen fungierende Harmonien in Bewegung sind, von denen aber wenigstens eine sich zum Orgelpunkt unharmonisch verhält.

358] Wagner, Tristan und Isolde, 1. Akt.




p
— I — IV VI — II — V —
— — — — — V — —
molto cresc. ff ff
IV — V —
(H, Terz der Stufe Gis, als Orgelpunkt)
I in As-moll oder
enharmonisch: I in Gis-moll
Umdeutung: II in Fis-dur moll
— — — —
p
molto cresc.
— I — IV VI — II — V — —
— — — — — H-moll
ff dim.
p
pp u. s. w.
Ped.
— — VI — ♯II (phrygisch) V

359] *Allegro vivace.* Beethoven, Streichquart. Op. 59, Nr. 1. Satz.



§ 170

Psychologie des Gebrauchs von Orgelpunkten

Die Psychologie des Gebrauches eines Orgelpunktes ergibt sich eigentlich aus der Definition von selbst, und es läßt sich darüber, wo ein solcher anzubringen ist, keine allgemein gültige Regel aufstellen. Der Autor einer Komposition muß es vielmehr selbst am besten empfinden, was er im gegebenen Fall mit dieser eigenartigen Verbindung von Ruhe und Bewegung erzielen wolle. Ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu machen, will ich gleichwohl hier einige Möglichkeiten vorführen.

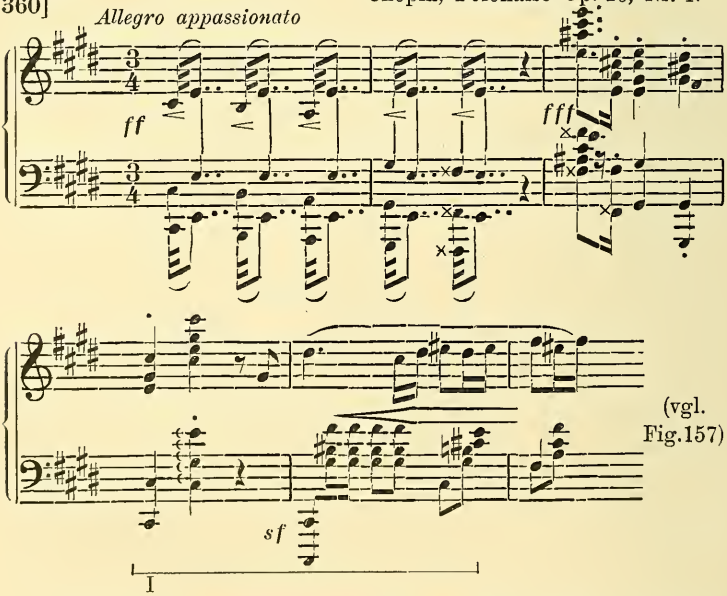
Schon am Anfang eines Stückes läßt sich der Orgelpunkt sehr gut dazu verwenden, um gleichsam eine Art Verknotung zu schaffen, mit der Wirkung, daß durch die

Ruhe der Tonika — denn in den meisten Fällen handelt es sich wohl um diese — zunächst eine Ersparnis an Grundtönen erzielt wird, welche Ersparnis dann umsomehr den hernach lebhafter werdenden Grundtönen zu gute kommt; daß nichtsdestoweniger aber, trotz der Ruhe der Tonika, zugleich ein genügend starker Wechsel der Stufen über derselben stattfindet, wie ihn anderseits wieder die Exposition der Tonart (vgl. § 17) für ihre Zwecke erfordert.

Die Ruhe der Tonika hat einen eigenen Nutzen, der durch den Kontrast der späteren Lebhaftigkeit der Grundtöne deutlich empfunden wird; wie anderseits auch der Wechsel der Stufen über dem Orgelpunkt auch einen eigenen Nutzen hat, der in der Präzisierung der Tonart sofort zu Tage tritt. (Vgl. Fig. 36, 37, 337 u. s. w.; Brahms' C-moll-Symphonie, Anfang).

Mit anderer Wirkung steht der Orgelpunkt in der Mitte eines Stückes. Z. B.:

360] Chopin, Polonaise Op. 26, Nr. 1.



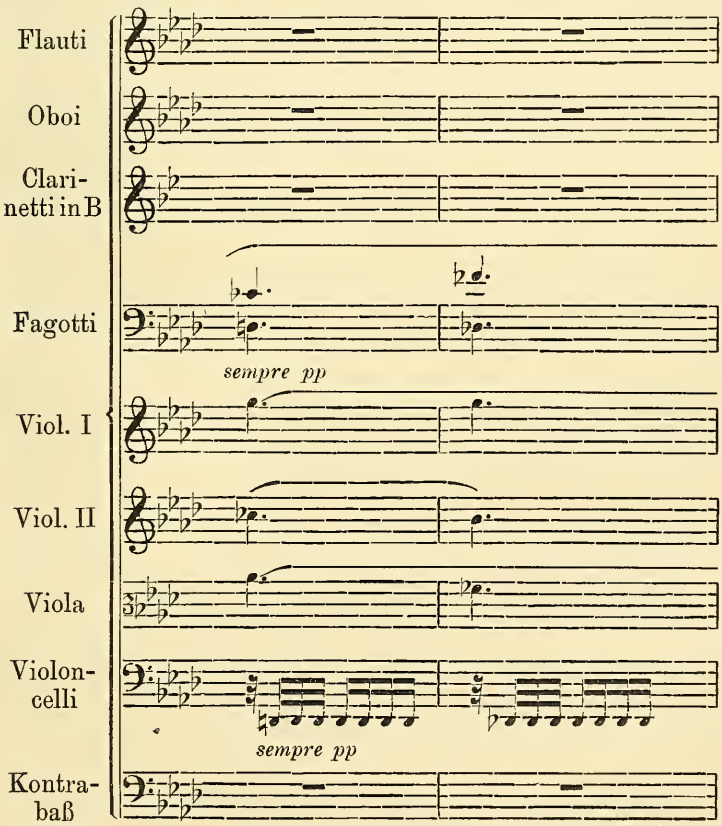
Durch ihn sucht hier der Komponist die beiden deutlich unterschiedenen Teile (T. 1—4 und 5 ff.) nach Möglichkeit

zu verketten und so zu verhüten, daß sie zu sehr auseinanderfallen und dadurch die Einheit zu sehr kompromittieren[1]).

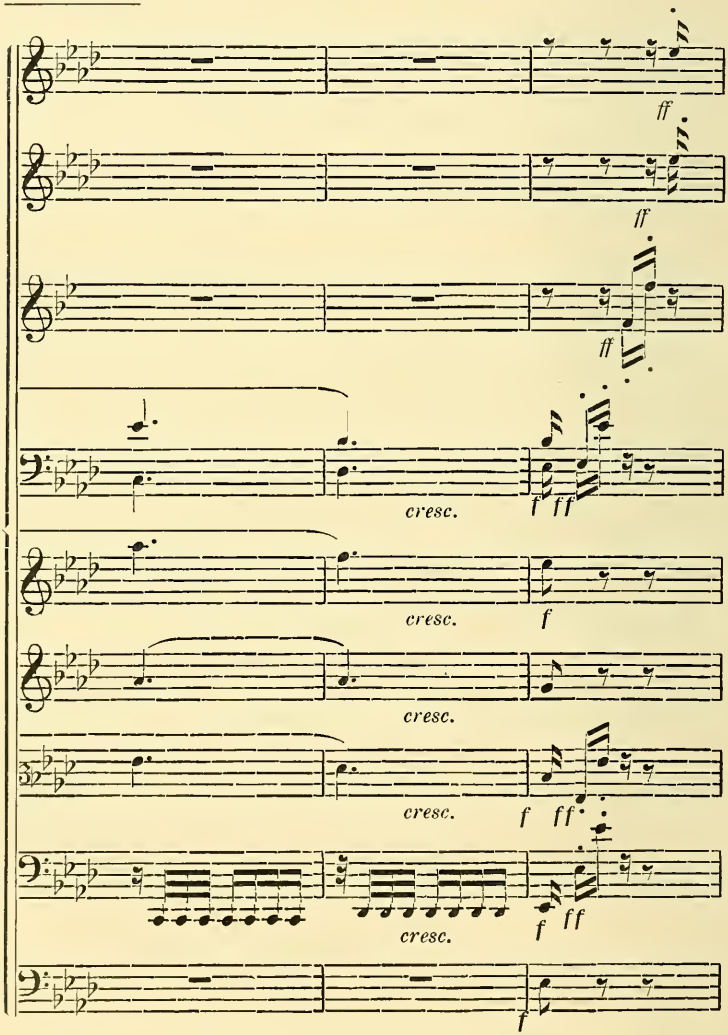
Oder: wenn es gilt, einen kurzen, nichtsdestoweniger aber selbständigen Gedanken bloß durch eine einzelne Stufe der Tonart darzustellen. Besonders häufig kommt es nämlich in Durchführungspartien zyklischer Werke oder in den mittleren Partien auch anderer Formgattungen überhaupt

[1]) Hierher gehört auch die geniale Verwendung jener fünften Stufe im Andante der V. Symphonie von Beethoven, die zur zweiten Variation des Hauptthemas hinüberführt und zugleich als Orgelpunkt in die Stufen I—II—VII desselben hineinklingt:

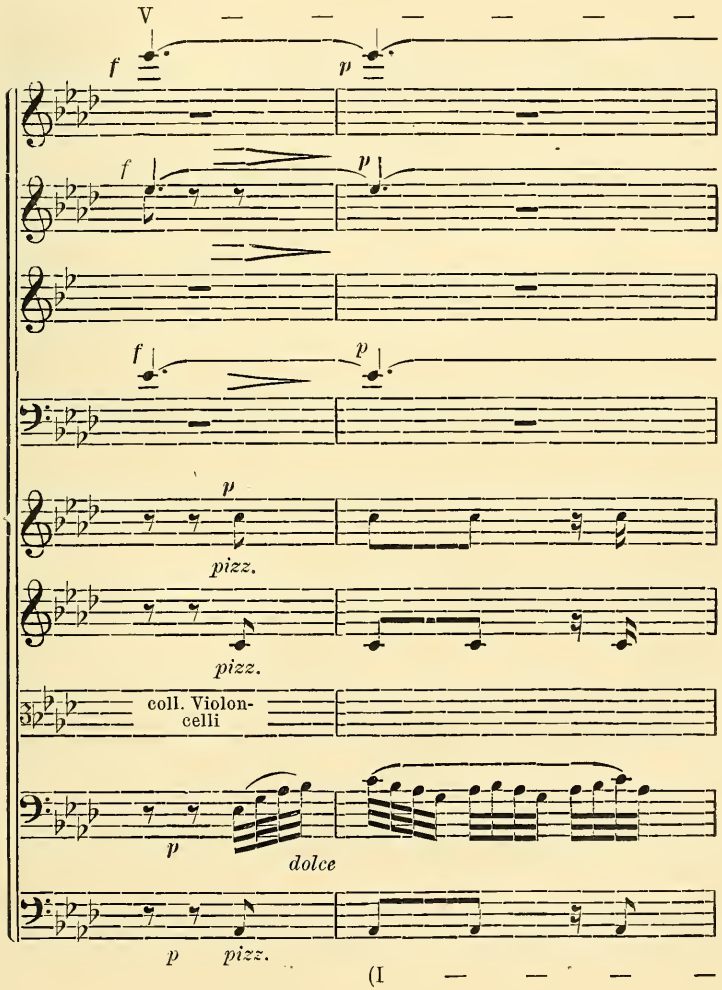
361] *Andante con moto*



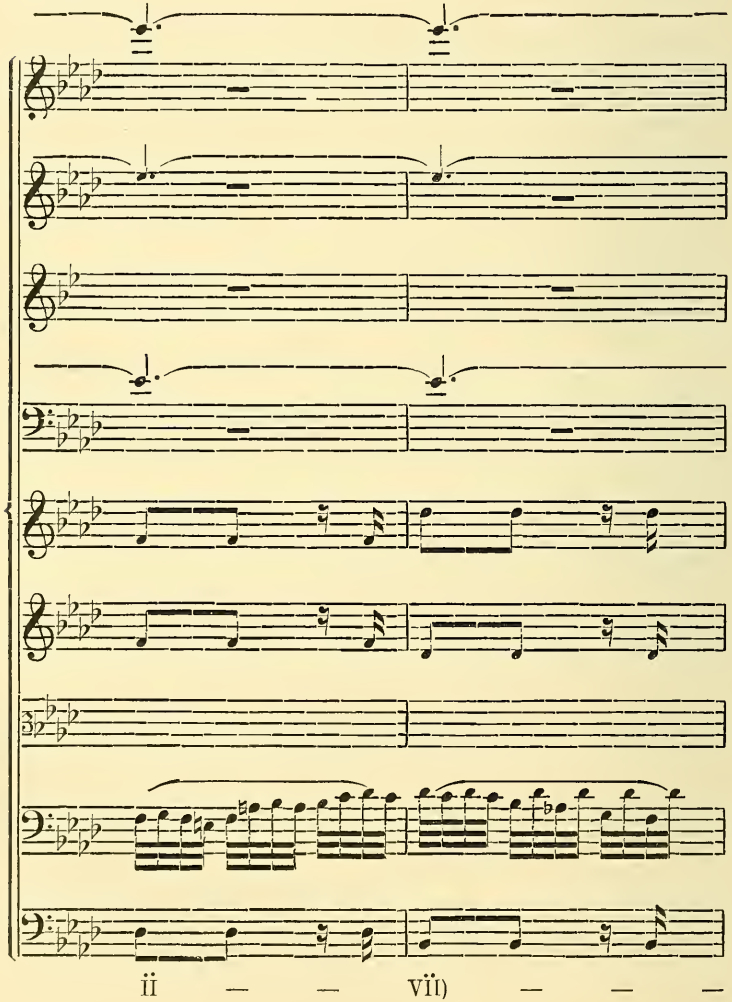
(z. B. der Liedform) vor, daß der Komponist ein Interesse daran hat, die Tonarten rasch zu wechseln, und selbst die so rasch wechselnden Tonarten überdies bloß auf harmonischen Fragmenten der Tonart, also bloß auf sehr wenigen, meist nur auf einer einzigen Stufe aufzubauen. Ich habe schon gewarnt, diese Tonarten nicht etwa mit chromatischen Scheintonarten, die in einer Hauptdiatonie sehr wohl auf-



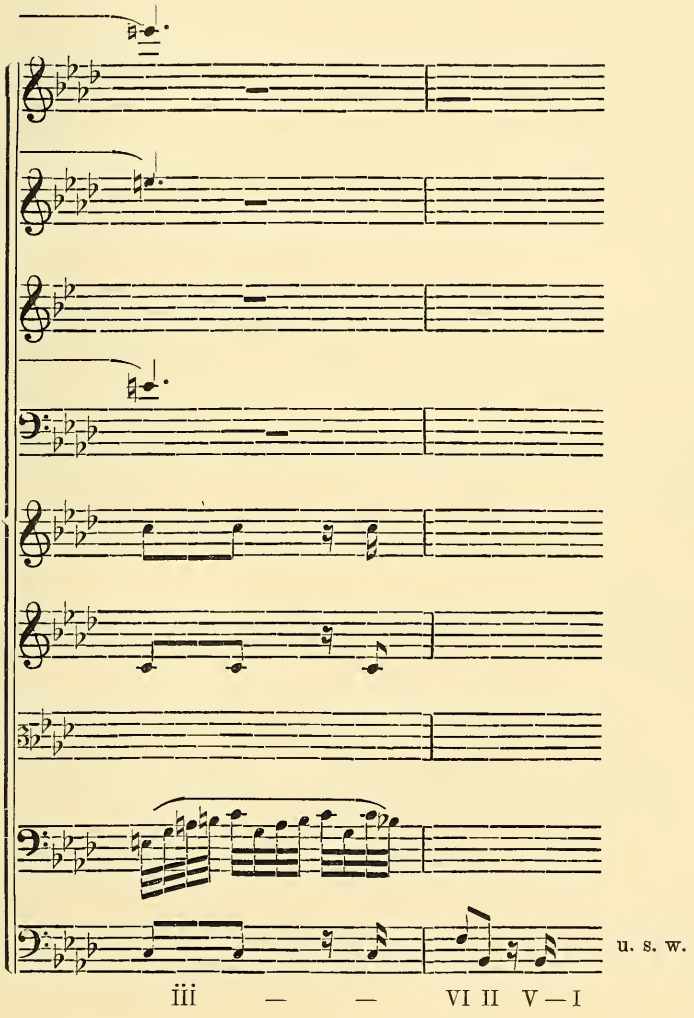
gehen können, zu verwechseln. Hier sind sie, eben durch die Absicht des Komponisten, immer neue und selbständige Tonarten — und es kann Tonart um Tonart wechseln, auch wenn jede Tonart bloß durch eine einzige Stufe zum Ausdruck gebracht wird. Es ist leicht einzusehen, wie dann gerade der Orgelpunkt in einem solchen Fall dem Komponisten unschätzbare Dienste leisten kann, zumal er den Vorzug bietet,



über ihm immerhin noch einige andere Stufen der Diatonie vor- und ausführen zu können, ohne daß darum die gewünschte Wirkung der bloß einzelnen, eben durch den Orgelpunkt repräsentierten Stufe aufgehoben würde. Man sehe z. B. bei Chopin in der Polonaise Cis-moll Op. 26, Nr. 1, im Mittelstück, das in Des-dur steht, den Orgelpunkt auf B namens der Es-dur-Tonart u. s. w.

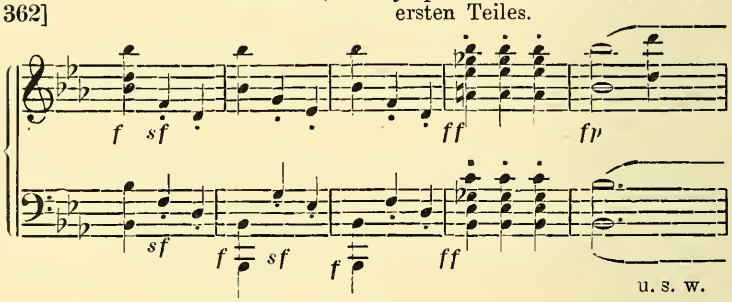


Oder: Auch wieder (ähnlich wie beim Anfang) mit der Wirkung einer Ersparnis an Grundtönen überhaupt bei den verschiedensten Gelegenheiten, z. B.: Wagner, Siegfriedidyll T. 29—36; Beethoven, VII. Symphonie, 2. S., T. 102—110; derselbe, IX. Symphonie, 1. S. (nach Beginn der Reprise), T. 327—338 u. s. w.



Am Schluß des Stückes aber, wo nämlich der Orgelpunkt am häufigsten und zwar über der Dominante vorkommt, beruht der Gebrauch darauf, daß alles, was zu sagen nötig war, die Grundtöne bis dahin schon gesagt haben und daß nur noch die letzte Inversion fehlt, d. i. die der fünften zur ersten Stufe, die eben den motivierten und erwarteten Schluß zu bringen hat und daß nun in diesem Augenblick, wo den Stufen selbst nichts mehr zu tun übrig bleibt, als bloß den letzten Fall zu besorgen, es den Komponisten reizen kann, alle anderen noch irgendwie treibenden Kräfte zusammenzufassen und sie über dem Orgelpunkt als der vorletzten Stufe des Stückes überhaupt noch einmal zur letzten Bewegung, zum letzten Kampf zu führen[1]).

362] Beethoven, III. Symphonie, 1. Satz, Schluß des ersten Teiles.



Vergleiche auch unten das Beispiel Chopins in § 176; ferner Brahms, III. Symphonie, Schluß des letzten Satzes; Bruckner, VII. Symphonie, Schluß des ersten Satzes u. s. w.

[1]) Um die Psychologie und richtige Technik des Orgelpunktes zu erfassen, ist es vielleicht nicht ohne Nutzen, auch schlecht, d. h. unzeitgemäß, gleichsam wie ein deus ex machina gebrachte Orgelpunkte einzusehen, wie sie namentlich in letzter Zeit z. B. bei Anton Bruckner in seinen Symphonien leider vielfach vorkommen. Man sehe sich z. B. die Umgebung des in Fig. 243 dargestellten Orgelpunktes von Bruckner an, oder den Orgelpunkt vor dem A-dur-Teil in dessen IX. Symphonie, 1. Satz u. s. w. Der Kontrast wird den richtigen Gebrauch am leichtesten aufdecken.

II. Abschnitt

Die Lehre von der Folge der Tonarten

Erstes Hauptstück

Die Lehre von der Modulation

1. Kapitel

Modulation durch Umdeutung

§ 171

Begriff und Arten der Modulation

Unter Modulation versteht man eine vollständige Ausweichung von einer Tonart in eine andere, und zwar eine derart vollständige, daß die ursprüngliche Tonart nicht mehr wiederkehrt. Darin eben liegt ihr einziger und wesentlicher Unterschied gegenüber den chromatisch gebrachten Tonarten, welche nur eine scheinbare Ausweichung und im Grunde nur eine reichere Ausgestaltung einer streng diatonischen Stufe darstellen, wobei aber die Diatonie noch als fortdauernd angenommen werden muß.

Modulationen in diesem strengen Sinne des Wortes lassen sich dreierlei unterscheiden:

1. Modulation durch Umdeutung,
2. Modulation durch Chromatik und
3. Modulation durch Enharmonik.

§ 172

Das Wesen der Modulation durch Umdeutuug

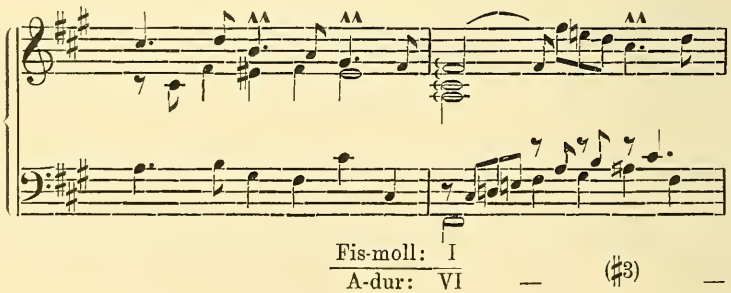
Die Wurzeln der Modulation durch Umdeutung habe ich bereits in den Kapiteln über die modulatorische Bedeutung sowohl bei den Intervallen als auch bei den

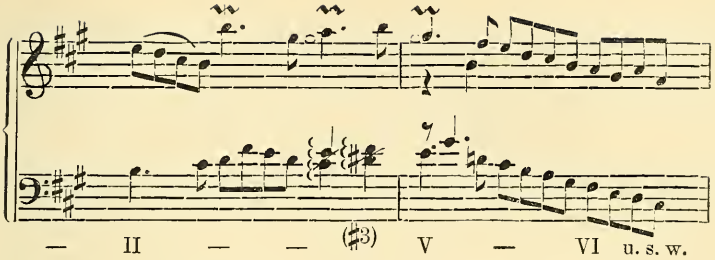
Drei- und Vierklängen aufgedeckt, worauf ich hiermit zurückverweise. (Vgl. § 64 ff., § 97 u. 105.)

Vorausgesetzt also, daß z. B. ein Dreiklang an einer bestimmten Stelle diese oder jene Stufe bedeutet, ist ein Übergang in eine andere Tonart schon dadurch ermöglicht, daß ja derselbe Dreiklang kraft der modulatorischen Bedeutung auch noch andere Stufenwerte in sich enthält, von denen der eine oder der andere beliebig zur Ausweichung verwendet werden kann. Fungiert beispielsweise der Durdreiklang C, E, G als die Dominante von F-dur, so kann man entweder — wenn der Wert der ersten Stufe zur Umdeutung benützt wird — nach C-dur, oder — wenn der Wert der vierten Stufe dazu verwendet wird — nach G-dur gehen u. s. w. Eine solche Umdeutung ist zunächst ganz unauffällig, gleichsam lautlos — ich möchte sie aus diesem Grunde auch eine „lautlose Umdeutung" zu nennen vorschlagen —; man erkennt sie eben erst aus den Konsequenzen, d. h. daraus, daß die durch die Umwertung der Stufe eingeleitete neue Tonart nun in der ganzen weiteren Folge sich behauptet, mindestens aber nicht mehr der ursprünglichen Tonart den Platz wieder einräumt. Meistens erweist sich sodann eben eine Kadenz in der neuen Tonart als das geeignetste Mittel, diese zu befestigen und dadurch die Modulation erst zu einer wirklichen und vollständigen zu machen.

Im folgenden Beispiel aus der Kurante I der ersten englischen Suite in A-dur von J. S. Bach:

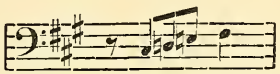
363]





sehen wir eine Umdeutung einer Tonika in Fis-moll in eine sechste Stufe in A-dur. Wobei zugleich als außerordentlich lehrreich die Art zu beachten ist, wie Bach zu diesem Zweck den Klang Fis-A-Cis in Takt 2 bereits im Sinne von A-dur — ziemlich hart und unerschrocken — auskomponiert:

364]



(statt der Folge Cis-Dis-Eis-Fis), wohl ein Fingerzeig dafür, wie nun auch für die Modulationszwecke das Auskomponieren der Stufen durchaus wertvoll ist.

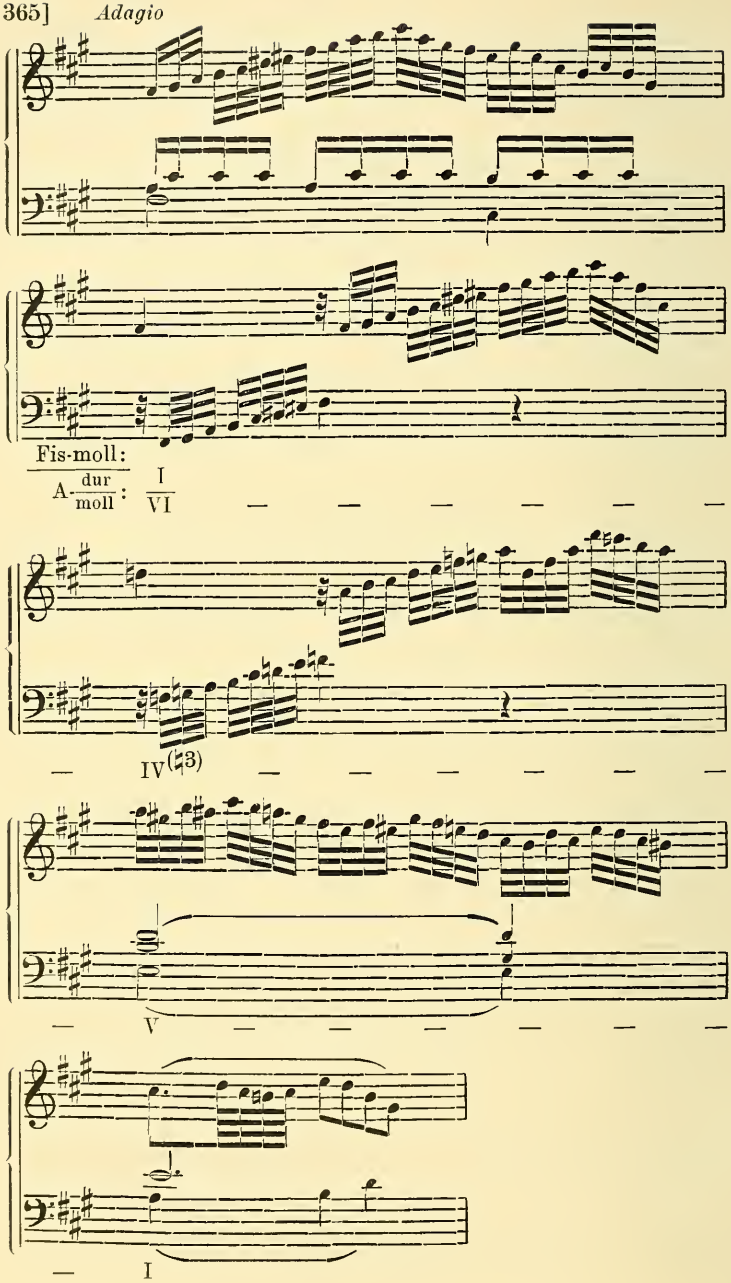
§ 173

Über den Einsetzungsmoment der Umdeutung

Hält man aber daran fest, daß eine Diatonie nicht früher aufgegeben werden darf, als bis eine vollständige Modulation in die neue Tonart es einfach nicht mehr möglich macht, sie noch weiter aufrecht zu erhalten, so kann mitunter, wenn die Modulation eine lautlose, die Situation sich derart darstellen, daß es schwer fällt, den Moment der Umdeutung genau zu fixieren: Man möchte die Diatonie ja noch fortsetzen, indessen ist bereits eine neue Tonart erschienen. Wann kam sie denn? Bei dieser oder jener Stufe? Bei diesem oder jenem Dreiklang? Wenn beide Dreiklänge zu lautloser Umdeutung taugliche Harmonien sind, welcher war es denn, der die Modulation wirklich nun einleitete? Solche Zweifel sind nur zu gut möglich und kommen auch sehr häufig vor.

Nehmen wir z. B. folgende Stelle aus dem Adagio der Klaviersonate D-dur von Mozart (Nr. 17, Köch.-V. Nr. 576):

365] *Adagio*



Soviel ist hier ohne weiteres klar, daß wir von Fis-moll nach A-dur modulieren. Nur ist eben zweierlei möglich: erstens, daß schon im zweiten Takt unseres Beispiels die Tonika Fis bereits nach A-dur und zwar als sechste Stufe umzudeuten, oder zweitens, daß, um Fis-moll nach Möglichkeit aufrechtzuerhalten, erst der Dreiklang D, F, A in Takt 3 als der wirkliche Beginn der Modulation anzusehen wäre. Im ersten Falle hieße es:

$$\frac{\text{Fis-moll I}}{\text{A-}\frac{\text{dur}}{\text{moll}}\ \text{VI}} \text{—IV}\flat^3\text{—V—I}$$

im zweiten Falle aber:

$$\frac{\text{Fis-}\frac{\text{dur}}{\text{moll}}\text{: I—VI}\flat^3}{\text{A-}\frac{\text{dur}}{\text{moll}}\text{: —}\ \text{IV}\flat} \text{—V—I.}$$

Wie man sieht, nimmt die erste Lesart den Trieb der Modulation sofort und sehr natürlich mit Ende des Fis-moll-Gedankens an, — wozu sollte man denn noch im folgenden Takte Fis-moll perpetuieren, wenn die Melodie des Gedankens, die sich dieser Tonart bediente, bereits erloschen, und wir in den folgenden Takten nur modulierende Gänge vernehmen? — und sie schlägt überdies nur eine einzige Mischung, nämlich A-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$ vor, deren vierte Stufe eben dem A-moll entnommen wird. Dagegen zwingt die zweite Lesart auch schon in Fis-moll auf der sechsten Stufe noch eine zweite und kompliziertere Mischung (D-F-A für D-Fis-A) anzunehmen.

So hat denn die erste Lesart vor der zweiten wohl sicher den Vorzug größerer Einfachheit: man beginne daher die Modulation, statt später, lieber mit der Umdeutung schon der ersten Stufe aus Fis-moll in die sechste Stufe der A-dur-Tonart.

§ 174

Die eindeutigen Akkorde als vorzügliches Modulationsmittel

Sofern es bei Modulationen dieser Art gelegentlich darauf ankommt, so rasch als möglich die neue Tonart festzustellen, spielen die eindeutigen Akkorde (VII^3, V^7, $\text{VII}^{7\,\flat 7}$)

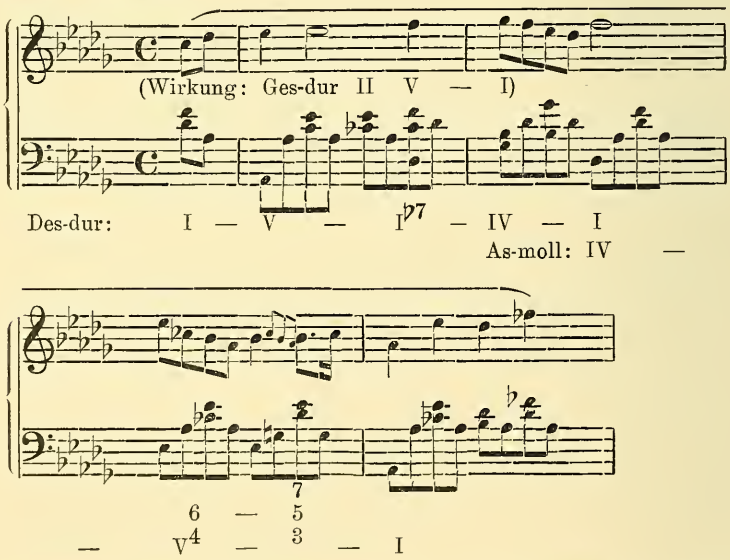
und dazu noch auch die alterierte Harmonie ($II^{\flat 5} + V^{\sharp, \flat 3}$) naturgemäß eine große Rolle. Ob in längeren Kadenzen oder in den allerkürzesten (wie z. B. bloß bei V^7—I, VII^7—I) — wo sie auch immer vorkommen mögen, stellen sie die neue Tonart sofort außer Zweifel. Diese Funktion erklärt es daher, weshalb in den gangbaren Lehrbüchern unter den sogenannten Modulationsmitteln in erster Linie eben jene eindeutigen Akkorde empfohlen werden.

§ 175

Die Mischung der Systeme — kein Hindernis der Umdeutung

Die Modulation durch Umdeutung wird durch die Mischung nicht nur nicht gestört, sondern weit eher gefördert. Ein Beispiel aus Chopins Prélude, Des-dur Nr. 15 mache das Gesagte klar:

366] *Sostenuto*

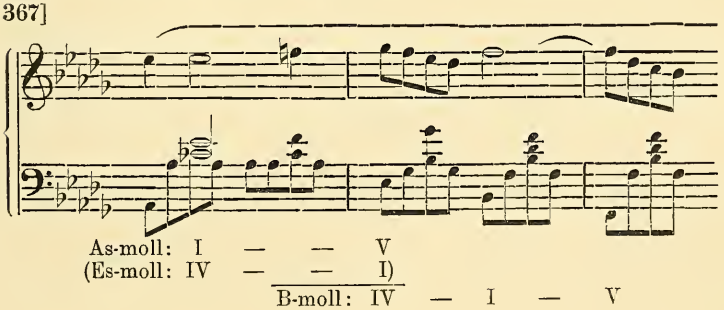


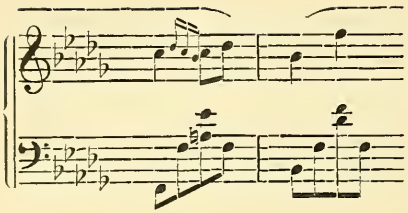
Hier sehen wir zu Beginn des zweiten Taktes eine nach dem Modell II—V—I, d. i. nach Schema B (Tab. XIII) in § 140 tonikalisierte vierte Stufe aus Des-dur; daher das Chroma Ces bei den Stufen As und Des, wodurch die

Wirkung einer zweiten und fünften Stufe in Ges-dur erreicht wird. Auf diese so ausgebaute vierte Stufe folgt in Takt 2 indessen noch die Tonika Des, so daß sich die Folge von IV—I als gleichsam plagale Wendung darstellt. Nun setzt im selben Takt auch die Modulation nach As-moll ein. Diese neue Tonart wird hier zunächst wohl bloß durch die Kadenz IV—V—I eingeführt, jedoch wird dabei als vierte Stufe in As-moll statt eines diatonischen Molldreiklanges Des, Fes, As eben derselbe Durdreiklang Des, F, As verwendet, der auch als Tonika in Des-dur fungiert hat. Somit liegt hier der Modulation einfach die Mischung einer As-$\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$-Tonart zu Grunde, die (ähnlich wie im dorischen) die vierte Stufe eben als einen Durdreiklang bringt, während die Tonika den Mollcharakter beibehält.

Wie nun aber, wenn jemand behaupten wollte, daß die Stufenfolge ganz so, wie sie ist, hier noch deutlicher doch Ges-dur als Des-dur vorstelle, d. h. daß man es hier vielleicht weniger mit V—I—IV—I in Des-dur als mit II—V—I—IV in Ges-dur zu tun habe und daher auch die Modulation auf Grundlage einer anderen Umdeutung annehmen müßte? Diesem Einwand läßt sich indessen mit dem Argument aus der Form des Sätzchens wohl am schicklichsten begegnen. Mit den oben angezogenen Takten beginnt nämlich der Mittelteil der sogenannten Liedform, in welcher der erste Teil des Prélude abgefaßt ist; dieser Mittelteil zerfällt nun selbst in Vorder- und Nachsatz; der Vordersatz moduliert nach As-moll, der Nachsatz nach B-moll, wie hier zu sehen ist:

367]





Gerade diese Form ist es nun aber, die zunächst unabweislich eine wirkliche Modulation auch am Ende des Vordersatzes anzunehmen zwingt. Denn um einen Vordersatz zu beschließen, ist da nicht eine wirkliche Tonart besser am Platze, als bloß die chromatische Ausgestaltung einer einzelnen diatonischen Stufe? Zumal ja der Nachsatz eben dieselbe Tonart, As-moll, zu seinem eigenen Ausgangspunkt verwendet und sie dadurch erst recht in ihrer Wirklichkeit und Selbständigkeit bestätigt? Ist nun so aber durch den Gesichtspunkt der Form durchaus ausgeschlossen, daß As-moll hier als bloß chromatische Tonart angenommen werden könnte, so ergibt sich dann freilich anderseits als weitere Konsequenz desselben Gesichtspunktes der Form, daß es eben weit natürlicher ist, eine Des-dur-Tonart anzunehmen, die in die Tonart der Oberquint As moduliert, als etwa ein Ges-dur, das nach As-moll moduliert. Bewahren wir doch mit Des-dur den Zusammenhang mit der Diatonie des ersten Teiles und erzielen die Folgerichtigkeit einer normalen Modulation, während Ges-dur, um nach dem vorausgegangenen Des-dur schon als ein wirkliches Ges-dur genommen werden zu können, nicht nur erst anders, noch ganz anders komponiert werden müßte, sondern überdies zu einer sicher doch weniger natürlichen Modulation von Ges-dur nach As-dur führen würde.

Daß somit aber, um nun zum letzten Schluß zu gelangen, hier Des-dur nicht nach As-dur, die die diatonische Tonart der Oberquint ist, sondern nach As-moll moduliert, also zu der gleichnamigen Molltonart, die die As-dur-Tonart vertritt, beruht eben auf der Mischung. Und so ist denn erwiesen, daß eine lautlose Modulation nicht im geringsten

durch die Mischung in ihrer Funktion unterbunden wird. Es läßt sich daher z. B. von C-dur nach G-moll modulieren, indem man nach G-dur geht, dann einfach aber kraft der Mischung statt G-dur eben G-moll setzt. Man bedenke nun, welchen Reichtum an Modulationen man durch solche Mischung gewinnt, und dazu noch den Umstand, daß derartige Modulationen noch immer zu den allereinfachsten und natürlichsten Arten der Modulationen gehören. Mit andern Worten: Schon im Einfachsten wird so viel Mannigfaltigkeit der Modulation möglich.

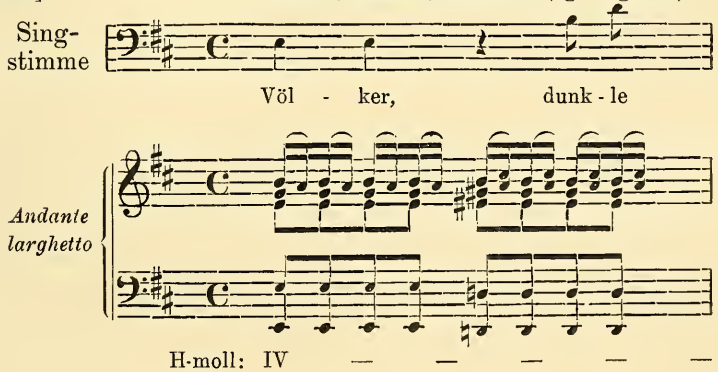
§ 176

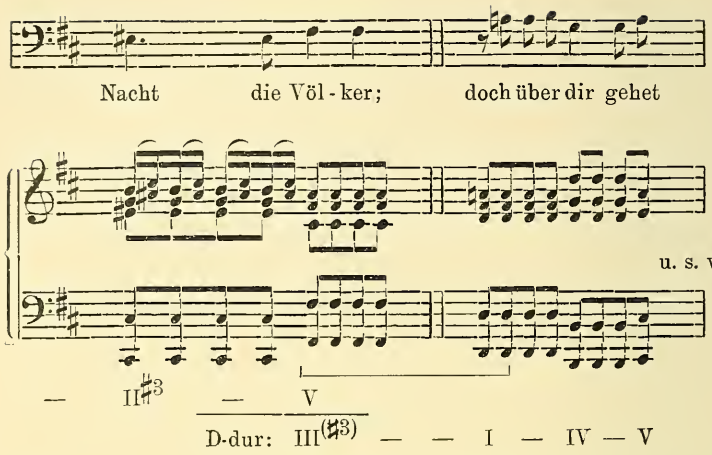
Auch das Chroma — kein Hindernis der Umdeutung

Ebensowenig aber als die Mischung steht etwa auch das Chroma einer lautlosen Modulation durch Umdeutung im Wege. Dabei ist es vollkommen irrelevant, ob das Chroma nur die Terz, Quint, Sept des Grundtones oder gar diesen selbst affiziert: Denn in jedem Falle hat man das Chroma, das ja ohnehin durch die nachfolgende Diatonie desavouiert wird, einfach abzuziehen. Der Schwerpunkt der Modulation ruht hier einzig in den Grundtönen, in den Stufen selbst.

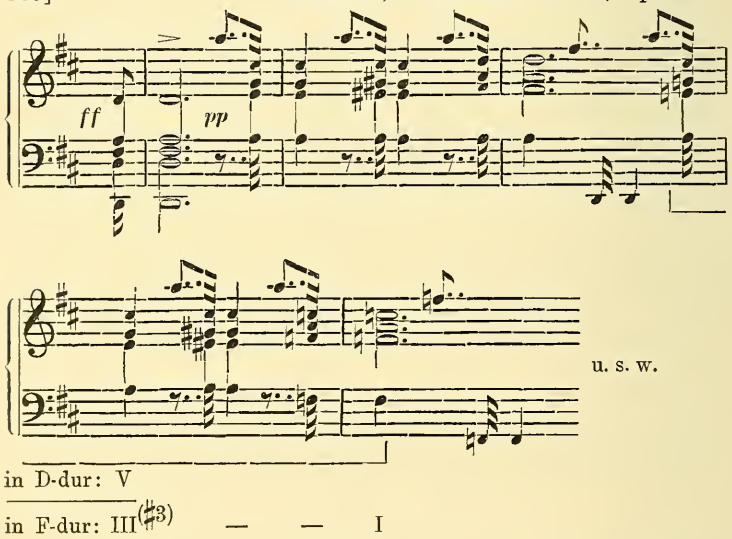
Was insbesondere die Chromen bei Terz, Quint und Sept betrifft, so sei hier an das im § 141 über die Chromatisierung der Terztonschritte Gesagte erinnert. Die Modulation vollzieht sich ganz vom Chroma unabhängig, so daß dieses nur sekundär aus dem eigenen Grunde gehört werden muß.

368] Händel, Messias, Rezitativ (vgl. Fig. 305).





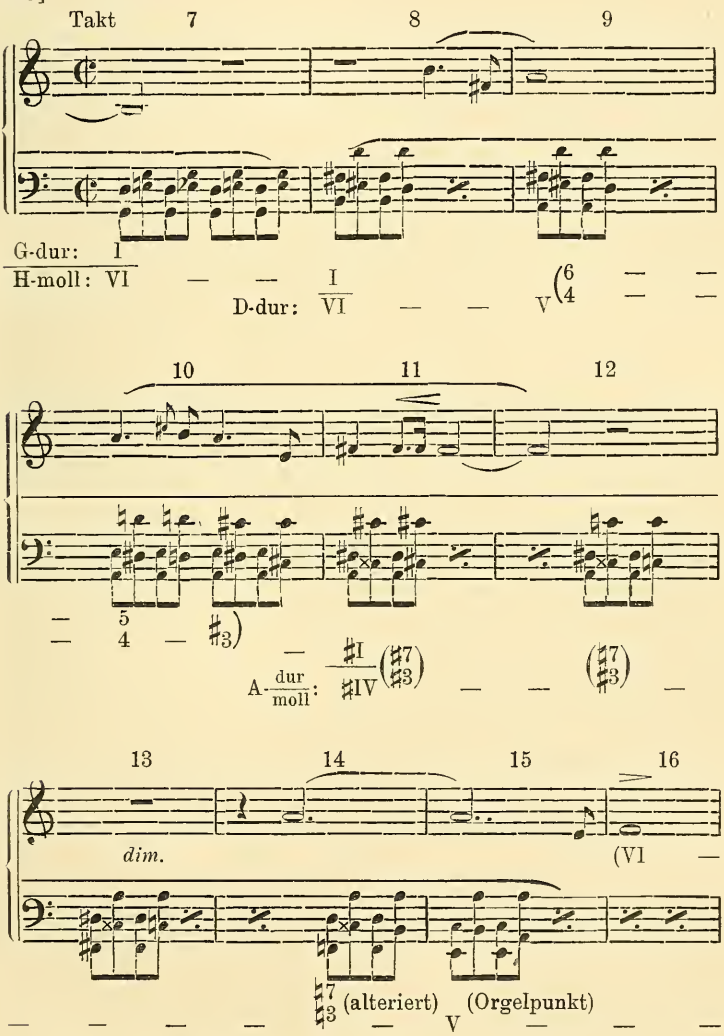
369] Schubert, Klaviersonate H-dur, Op. 147.

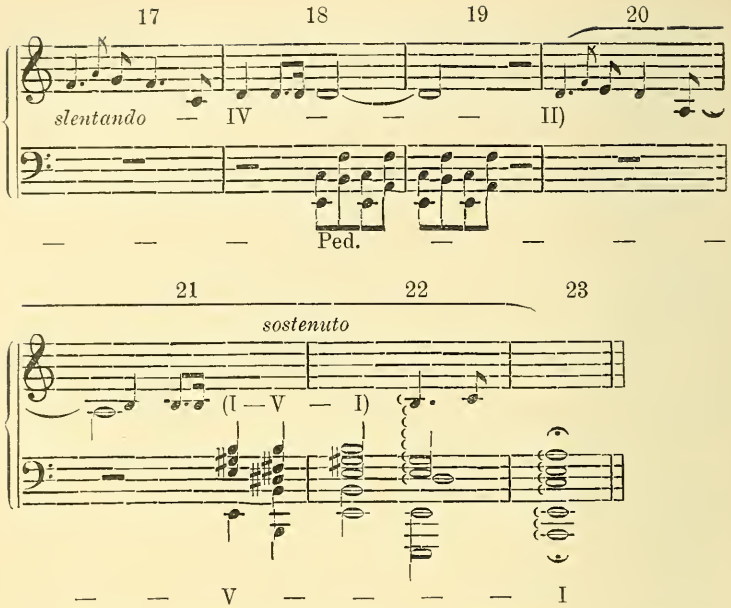


Vergleiche in der V. Symphonie von Beethoven, 1. S., T. 197—208 die Folge von B-Des-F zu Fis-A-Cis (statt Ges-Doppel-B-Des) mit der Wirkung von III—I in Fis-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$; oder in der VII. Symphonie von Beethoven, 1. S., T. 155—160 die Folge von E-Gis-H zu Des-F-As (statt Cis-Eis-Gis) mit der Wirkung von III—I in Des-$\frac{\text{dur}}{\text{moll}}$, und schließlich auch die Folge des letztgenannten Akkordes zu F-A-C mit der Wirkung von VI—I in F-dur, u. s. w.

Betrachten wir endlich den — übrigens weitaus interessanteren — Fall der Modulation trotz dem Chroma beim Grundton selbst. Ich wähle als Beispiel das Prélude Nr. 2 von Chopin (vgl. Fig. 281), und zwar von Takt 7 bis ans Ende:

370] *Lento*





Gleich am Anfang des Beispieles, nämlich von Takt 7 zu Takt 8, vollzieht sich die Modulation von G-dur nach H-moll, und zwar durch Umdeutung einer ersten Stufe in G-dur in eine sechste Stufe aus H-moll. Diese letztere aber stellt sich, wie aus der Folge ersichtlich wird, wieder gar als eine sechste Stufe in D-dur heraus: Takt 8 enthält die sechste Stufe, die Takte 9 und 10 die Dominante mit dem $\frac{6}{4}$-Vorhalt und dessen Auflösung, so daß endlich im Takt 11 die Tonika selbst fällig wird. Nun chromatisiert der Autor aber gerade den erwarteten Grundton, die Tonika D zu Dis. Zwar könnte nun wohl auch dieses Chroma noch immer bloß zu einem internen Tonikalisierungsdienst in der D-dur-Diatonie selbst verwendet werden (etwa wenn der Autor beispielsweise die zweite Stufe und damit einen neuen Quintenkreislauf inaugurieren oder bloß eine zweite Kadenz bringen wollte), jedoch liegt, da ja von einer D-dur-Tonart in der Folge nicht die Rede sein kann, diese Art der Chromatisierung offenbar nicht in der Absicht des Komponisten.

Denn, wenn selbst der erwähnte Vierklang Dis, Fis, A, Cis noch immerhin als eine chromatisierte erste Stufe in D-dur betrachtet werden könnte, so müßten wir die D-dur-Diatonie doch schon bei der nächsten Harmonie unter allen Umständen abbrechen. Kurz, es ist unfruchtbar, das Chroma Dis noch zu Gunsten der D-dur-Diatonie aufrechtzuerhalten.

Als was nun stellt es sich aber in Wirklichkeit dar?

Wenn wir den weiteren Verlauf der Stufen betrachten, so finden wir, daß sie eine Kadenz in A-moll vorstellen: So läßt sich im Takt 15 unzweifelhaft bereits der Orgelpunkt auf der Dominante E vernehmen, über dem in den Takten 16 und 17 eine sechste Stufe (F, A, C), in den Takten 18 und 19 eine vierte Stufe (D, F, A, C), in den Takten 20 und 21 eine zweite Stufe (H, D, F, A) erklingen; dann wird in der zweiten Hälfte des Taktes 21 die fünfte Stufe, bisher eben Trägerin des Orgelpunktes, ohne weitere Zuhilfenahme andrer Stufen (vgl. § 137), von selbst tonikal, indem sie einfach I—V—I gleichsam in wirklichem E-dur bringt, worauf dann im letzten (23.) Takt endlich die Tonika beschließend erscheint. In diesem Sinne nun würde die Kadenz vom Takt 15 an bis zum Schluß allerdings bloß die Folge V—I darstellen, — eine, wenn auch immerhin ausreichende, doch gewiß nicht vollständige Erschöpfung des möglichen Kadenzinhaltes — jedoch ist es gerade diese Kadenz, die uns zugleich auch den Sinn der Harmonie Dis, Fis, A, Cis im Takt 11 erschließen hilft. Denn eben vom Standpunkt der Kadenz in A-moll gesehen, läßt sich der erwähnte Vierklang doch wohl auch in A-moll denken, und zwar als eine vierte, allerdings chromatisierte Stufe, so daß nun mit dieser vierten Stufe — und erst mit dieser — die Kadenz ihren normalen Verlauf: ♯IV—V—I, der zur Charakterisierung der A-moll-Tonart hinreicht, gewonnen hat.

Somit ist, glaube ich, unwiderleglich der Grenzpunkt der Tonarten D-dur und A-moll festgestellt: es ist das zweifellos die Harmonie Dis, Fis, A, Cis im Takt 11. Trotz dem Chroma also hat sie zugleich auch als eine vierte Stufe in A-moll zu gelten. Daraus ersehen wir, daß das Chroma

nicht nur die lautlose Modulation nun durchaus nicht gestört hat, sondern vielmehr, indem es die Tonikalisierungsfunktion angetreten, sofort auch schon die neue Tonart aufs stärkste gefördert hat.

Es ließe sich freilich auch eine Ellipse hier annehmen, wenn man etwa zur lautlosen Modulation, um die es sich ja hier handelt, den Grundton D unbedingt rein, d. i. noch ohne Chroma, für durchaus erforderlich hält. Viel rascher indes kommt man zu demselben Resultate, wenn man in der Art Chopins nach Maßgabe eben der Bedürfnisse der neuen Diatonie dem zur Modulation bestimmten Grundton sofort auch in einem das Chroma beifügt.

Als Endresultat dieser Beweisführung ergibt sich somit die Lehre: Es kann eine Modulation zugleich bereits chromatische Elemente der neuen Diatonie aufweisen, ohne daß sie deshalb den Charakter einer andern als eben einer bloß lautlosen Modulation annehmen müßte, da das Chroma auch nebenher d. i. mit einem eigenen Grunde, der aber bereits der neuen Diatonie gehört, leicht erklärt werden kann.

---

2. Kapitel

Modulation durch Chromatik

Begriff der Modulation durch Chromatik

§ 177

Als zweite Modulationsart bezeichnete ich oben die Modulation durch Chromatik.

Die Chromatik ist nämlich nicht ausschließlich an den Dienst zu Gunsten der Diatonie gebunden: sie kann vielmehr auch eigene Zwecke verfolgen. So kommt es häufig vor, daß sie den chromatischen Kontrast gar nicht mit der Absicht setzt, die Diatonie wieder zurückzubringen, sondern um sie vielmehr definitiv zu verlassen.

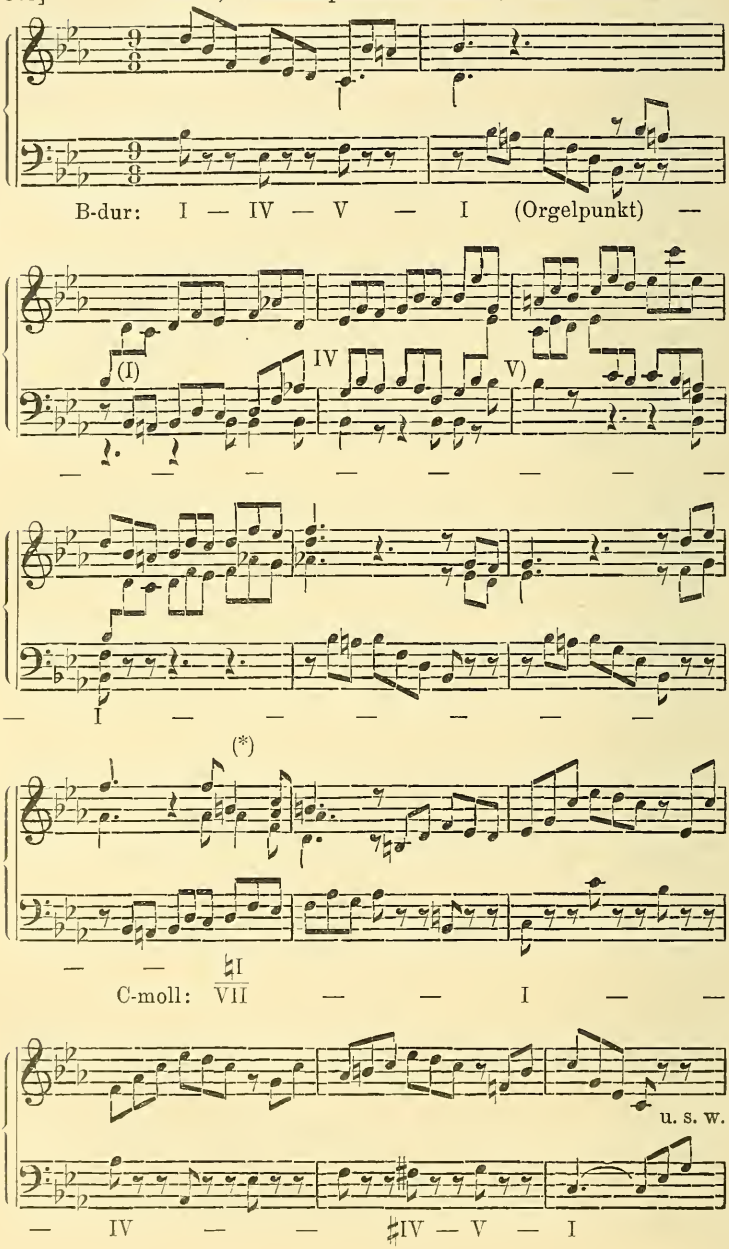
Die Absicht des Autors kann freilich nicht schon gleich

an Ort und Stelle, wo das Chroma eintritt, erkannt werden. Sichere Aufklärung verschafft uns erst der nachfolgende Stufengang. Sehen wir hinter dem Chroma die ursprüngliche Diatonie, welche vor demselben gewaltet, wieder zurückkehren, so belehrt uns dieser Umstand, daß die Chromatik — wie ich oben auseinandergesetzt habe — nur im diatonischen Sinne funktioniert; ist die Wiederkehr der ursprünglichen Diatonie jedoch ausgeblieben, so haben wir vom Chroma ab eben die neue Diatonie anzunehmen und das Chroma in diesem Fall als Modulationsmittel aufzufassen. Es wird hierbei das Chroma gleichsam beim Wort genommen, d. h. die durch das Chroma veränderte Harmonie in ihre aus der modulatorischen Bedeutung geschöpften, ihr zukommenden Rechte wirklich — und nicht nur scheinbar — eingesetzt.

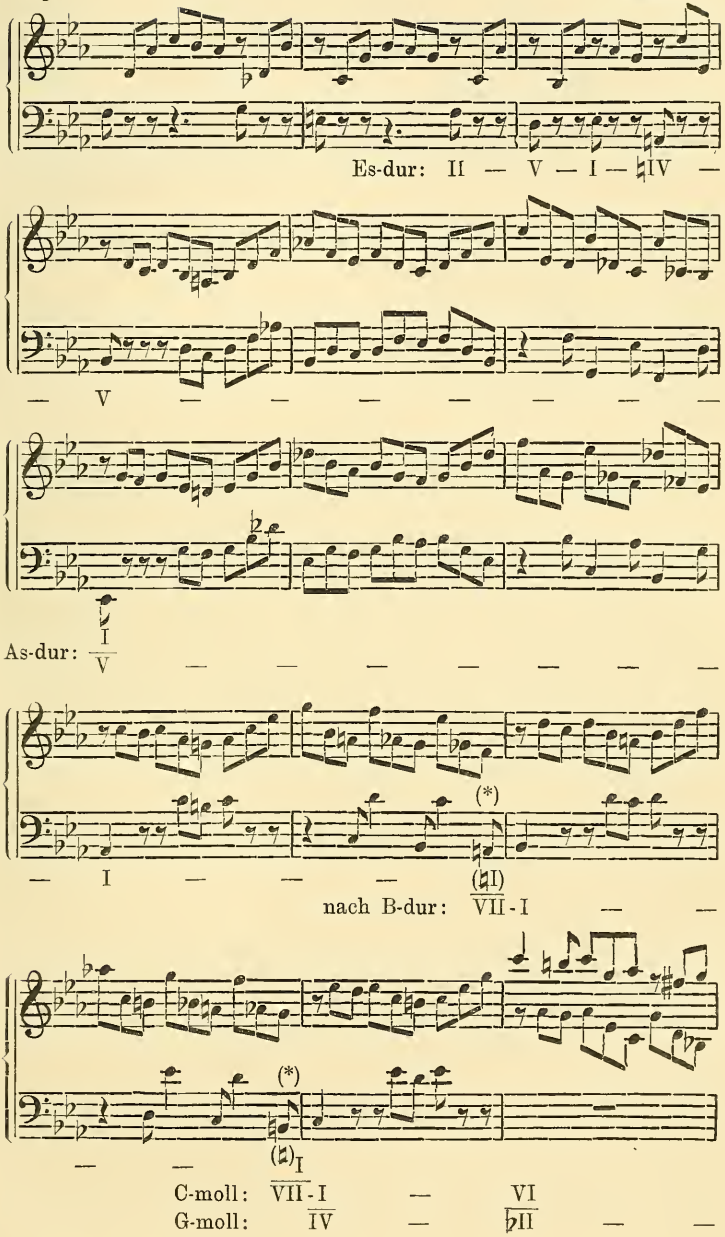
Wenn also bei einem z. B. in der C-dur-Diatonie angetroffenen Durdreiklang C, E, G zwei Chromen Es und Ges angebracht werden, so entsteht durch diese Veränderung ein verminderter Dreiklang C, Es, Ges mit den durch die modulatorische Bedeutung festgelegten Stufenwerten einer siebenten in Des-dur und einer zweiten in B-moll. Zwar könnte trotz dieser Chromatik noch immer die C-dur-Diatonie zurückkehren, wenn nämlich der Autor das Chroma nach dem früher dargestellten Prinzip eben nur zur Stärkung der Diatonie verwendet, jedoch kann es auch geschehen, daß kraft der durch die chromatische Veränderung gewonnenen neuen Stufenwerte wirklich von der Des-dur- oder B-moll-Tonart Gebrauch gemacht wird. Es gehört dazu nur, daß eine dieser Tonarten selbst auskomponiert oder mindestens in Konsequenzen, die nur ihr, nicht mehr aber der ursprünglichen Diatonie zugehören können, fortgesetzt werde. Solcher Konsequenzen sind natürlich vielerlei — und zuweilen imponderabelster Natur — so z. B. wenn aus der neuen Tonart diejenige ihrer Oberquint zur Entwicklung gebracht würde u. s. w.

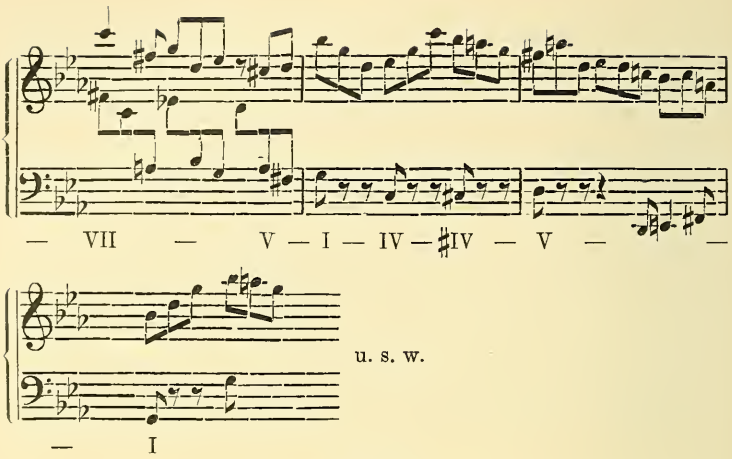
Das ist eben der Fall der sogenannten Modulation durch Chromatik.

371] S. Bach, Wohltemperiertes Klavier, Präludium Es-dur.



372] Daselbst.





§ 178

Unterschied zwischen der chromatischen und der lautlosen, von einem Chroma affizierten Modulation

Diese chromatische Modulation ist aber durchaus nicht zu verwechseln mit jener lautlosen Modulation, bei der — wie oben aus Anlaß des Prélude Nr. 2 von Chopin demonstriert wurde — zufällig auch ein Chroma mit einem eigenen, ganz andern Sinn kombiniert ist. Dort kann eine Modulation durch Chromatik unmöglich angenommen werden, weil dann ja der Vierklang Dis, Fis, A, Cis — sofern nämlich der Vierklang in seiner wirklichen Bedeutung, also gleichsam beim Worte genommen würde — als eine siebente oder zweite Stufe doch nach E-dur oder Cis-moll (durch Mischung eventuell auch E-moll und Cis-dur) hätte hinführen müssen. Chopin nimmt aber Dis, wie wir sahen, nicht wirklich als Dis, d. h. als Grundton — was allein Voraussetzung einer chromatischen Modulation wäre —, sondern sein Dis enthält zweierlei: Nämlich ein D und ein Dis zugleich, wovon das erstere (D) die Tonika in D-dur vorstellt, die zunächst lautlos in eine vierte aus A-moll umgedeutet wird, das andre aber (Dis) bereits ein Chroma des ersteren vorstellt, das aus der gleichzeitig in Anwendung gebrachten Tonikalisierung der vierten Stufe in der Kadenz der neuen Tonart geschöpft wurde.

So nimmt denn die Modulation durch Chromatik die harmonischen Erscheinungen buchstäblich für das, was sie nach vollzogenem Chroma modulatorisch nunmehr bedeuten,

während man bei einer lautlosen Modulation, wenn sie gelegentlich mit einem Chroma kombiniert ist, dieses Chroma — welches ja auf Konto eines eigenen Prozesses zu setzen ist — erst eben vom Grundton abzuziehen und nur den so im Geiste freigelegten Grundton modulatorisch zu betrachten hat.

---

3. Kapitel
Modulation durch Enharmonik

§ 179

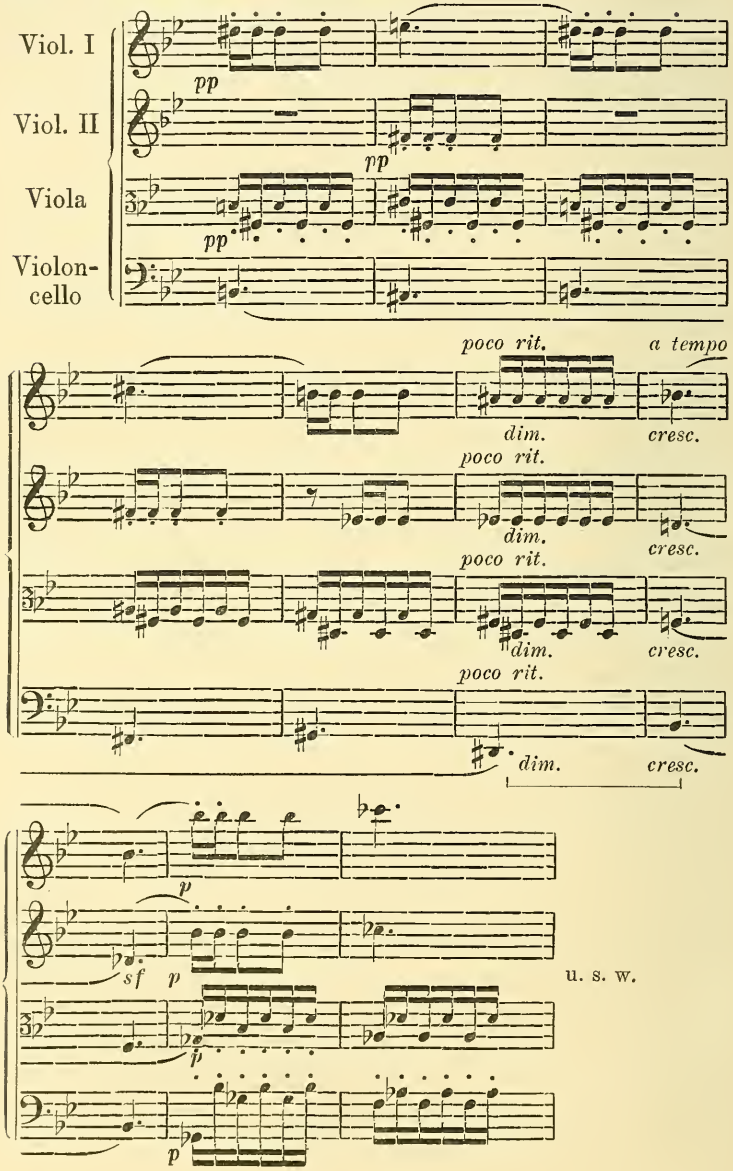
Das Wesen der Modulation durch Enharmonik

Was endlich die Modulation durch Enharmonik, die dritte und letzte Art der Modulation anbelangt, so ist vor allem nötig, daran zu erinnern, was ich in § 36 über die Abbreviation der reinen Quinten und die Temperatur derselben ausgeführt habe. Mit der Temperatur zog in die Musik ein neues Stück Kunst, eine neue Künstlichkeit ein, die es möglich macht, z. B. His und C, Cis und Des u. s. w. gar für identische Tongrößen auszugeben. Wenn nun davon in der Wirklichkeit eines Kunstwerkes Gebrauch gemacht wird, so haben wir eine enharmonische Verwechslung vor uns.

Man sollte nun glauben, daß die Temperatur die Verschiedenheit jener beiden Töne völlig absorbiert hat — denn wozu diente sie sonst? Indessen ist gerade die Modulation durch Enharmonik am besten dazu geeignet, zu erweisen, wie zwei Töne, an denen die enharmonische Verwechslung vorgenommen wurde, im Grunde doch noch immer zwei ebenso verschiedene Töne bleiben, wie sie es vor der Temperierung gewesen. Das erklärt sich einfach damit, daß nach vollzogener enharmonischer Verwechslung, d. h. der neuen harmonischen Erscheinung gemäß, der Tonartenkreis plötzlich ein ganz andrer wird, und zwar ein so ganz andrer, daß zwischen den Tonarten der beiden zur enharmonischen Verwechslung gelangenden Töne der Dreiklänge keinerlei Zusammenhang besteht. In der Gewinnung so unerwartet neuer Tonarten liegt denn auch die überraschende Wirkung dieses Modulationsmittels.

Man sehe z. B. im Scherzo des Streichquartetts Op. 59 Nr. 1 von Beethoven folgende Stelle:

373] *Allegretto vivace e scherzando*



Die enharmonische Verwechslung besteht hier darin, daß der gemäß dem bisherigen Verlauf der Tonarten erwartete Dreiklang Ais, Cisis, Eis in B, D, F umgedeutet wurde, welcher Dreiklang sodann nach Ges-dur (III—I) zu führen in der Lage ist, wohin man, ohne Zuhilfenahme der enharmonischen Modulation, d. h. bloß mit den Mitteln einer lautlosen oder chromatischen Modulation, von den früheren Tonarten weg mindestens nicht in so raschem Tempo[1]) hätte gelangen können. Die Wirkung einer Modulation durch Enharmonik ist demnach eine so drastische und überraschende, daß sich ihr Gebrauch nur nach Maßgabe besonderer Stimmungen, die eben Überraschendes zum Inhalt haben, rechtfertigen läßt. „Jedes Modulationsmittel an seinem Platze!“ könnte man daher als Lehrsatz aufstellen und der Beherzigung der Lernenden empfehlen.

Es mag durchaus nicht überflüssig sein, zu erinnern, daß sich von einer solchen Modulation durch Enharmonik sehr deutlich der Fall unterscheidet, wo der Autor, bloß um einer zu unbequemen Schreibart (die etwa an zu viel ♯- oder ♭-Vorzeichen leiden müßte) zu entrinnen, zu einer bequemeren Schreibart übergeht, was ja ebenso wie die Modulation nur durch enharmonische Verwechslung in der Schreibart erreicht werden kann. Der Unterschied beider Fälle erweist sich indessen deutlich in den Tonarten, die nur bei der wirklichen Modulation sich anders gestalten, als der bisherige Verlauf es sonst erlauben könnte.

So notiert z. B. Chopin in der Polonaise Cis-moll oder im Walzer Cis-moll beide Male den Mittelsatz in Des-dur statt in Cis-dur, auf welche Tonart nämlich die Mischung hinweist.

Vergegenwärtigen wir uns aber z. B. die Marcia funebre aus Beethovens Klaviersonate As-dur, Op. 26, so sehen wir dort der Ces-dur-Tonart, die im Takt 8 erreicht wird, eine H-moll-Tonart im Takt 9 folgen; könnte man dabei allerdings zunächst bloß an das Bedürfnis der Bequemlich-

[1]) Vergleiche auch in der V. Symphonie von Beethoven, Finale, T. 77, wo As für das Gis des T. 69 enharmonisch eintritt, und so nach C-dur zurückführt.

keit denken — denn Ces-moll zu schreiben wäre auf die Dauer doch zu mühsam —, so überrascht dann hintennach gleichwohl noch eine volle und selbständige Konsequenz der neuen H-moll-Tonart in der Form der D-dur-Tonart, wohin H-moll in den Takten 13—16 wirklich moduliert. Es folgt daraus, daß hier zugleich auch eine wirkliche Modulation durch Enharmonik vorliegt, mag freilich der Ursprung der Enharmonik zunächst bloß im Postulat der Schreibart, also in einem ganz äußerlichen Moment, gelegen sein.

Eine solche Verknüpfung beider Gesichtspunkte, des der Schreibart und einer wirklichen Modulation, die eben auf der neuen Schreibart beruht, ereignet sich in den Kunstwerken sehr oft.

Vergl. z. B. Brahms in seinem F-moll-Klavierquintett, wo Cis-moll der zweiten Gedankengruppe für Des-moll eintritt, selbst aber nur auf Grund einer vorausgegangenen Enharmonie gebracht wurde.

Die vier enharmonischen Verwechslungen des verminderten Septakkords

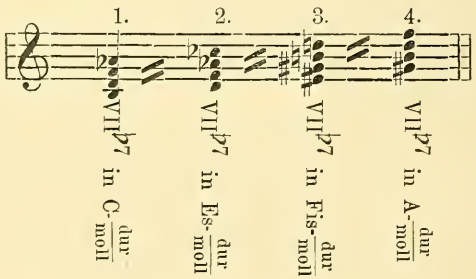
§ 180

In den Lehrbüchern wird öfter speziell auf die enharmonische Verwechslung eines oder mehrerer Intervalle gerade des verminderten Septakkordes der siebenten Stufe in $\frac{\text{Dur}}{\text{Moll}}$ hingewiesen, welcher Septakkord nämlich wegen seiner buchstäblichen Eindeutigkeit als rasch und sicher funktionierendes Modulationsmittel empfohlen wird.

Ein Beispiel möge die vier Verwechslungsmöglichkeiten erweisen, wobei jedes Intervall der Reihe nach zum Grundton eines verminderten Septakkordes gemacht wird.

Zum Beispiel:

374]



Zweites Hauptstück

Die Lehre vom Modulieren und Präludieren

§ 181

Kritik der bisherigen Lehrmethode

Mit der hier gegebenen Darstellung aller möglichen Modulationsmittel wäre für mich eigentlich alles Notwendige aus der Lehre über die Modulation auch für den praktischen Gebrauch erledigt — wenn nicht ein verfehlter Standpunkt in der üblichen musikalischen Erziehungsmethode mich veranlassen würde, noch einiges bloß das praktische Gebiet Betreffende hier zu erörtern.

An dieser Stelle pflegen nämlich die Theoretiker und Musikpädagogen (in den Lehrbüchern sowohl als in Monographien) mit der Modulation die Lehre vom Präludieren zu verbinden, indem sie den Schülern praktische Winke für beides an die Hand geben. Gegen die Verbindung an sich wäre nichts einzuwenden, da ja ein Präludium ohne Modulation undenkbar ist. Man sollte aber erwarten, daß sich die Lehrer selbst mindestens darüber klar sind, daß Modulieren und Präludieren unter allen Umständen bereits eine freie kompositionelle Tätigkeit darstellen — welcher Charakter dadurch keineswegs verloren gehen soll, daß nicht ein schon fertiger Komponist, sondern ein noch im Lernen begriffener Jünger diese Tätigkeit vornimmt. Dieser Charakter erfordert es aber selbstverständlich, daß Modulation und Präludium — auch im primitivsten Falle eines Lernexempels! — wirklich alle Merkmale einer freien Komposition aufweisen, als welche frei erfundenes Motiv, freier und mannigfaltiger Rhythmus, ferner die harmonischen, durch System und Mischung, Chromatik und Alteration gegebenen Mittel und naturgemäß schließlich auch der freie Stufengang mit der ihm eigentümlichen Psychologie zu gelten haben. Man würde sich aber gar sehr täuschen, wenn man derartiges in diesen Übungen suchen wollte. Ganz in derselben Weise vielmehr, wie die Lehrer bei der Verbindung von Stufen statt dem Jünger einen lebendigen, motivischen Inhalt derselben zu vermitteln, ihn

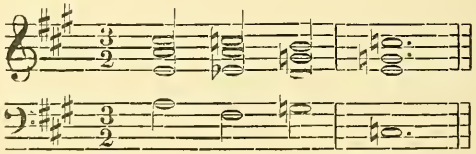
bloß die Verbindung von Drei- und Vierklängen, eine Verbindung also bloß von Schatten, von Begriffen (!) lehren — was ich schon in § 90 ff. gerügt habe —, fahren sie auch hier noch fort, mit bloß abstrakten Begriffen, mit leeren Tonhülsen gleichsam zu operieren, hier — und das muß ich doppelt tadeln — in diesem schon fortgeschrittenen Stadium, wo es sich doch bereits um einen unbestreitbar kompositionellen Fall handelt! Wozu sie allenfalls Recht hätten, wäre nur, daß sie den Schüler zu einem Entwurf des Stufenganges — gleichviel ob zu Zwecken der Modulation oder des Präludiums — anleiten, wobei der Entwurf des Stufenganges entweder bloß im Kopf behalten oder sicherheitshalber auch zu Papier gebracht werden könnte, meinetwegen also auch — um aufs Geratewohl ein Beispiel aus Jadassohns „Kunst zu modulieren und zu präludieren" (Leipzig 1890, S. 160) herauszugreifen — in folgender Form:

„A : I g : VII°_{7} C : V I."

Der Schüler hätte dann die Aufgabe, diese als Plan gegebene Stufenfolge[1]) mit einem oder mehreren Motiven zu versehen, den Stufen nach Maßgabe der Motive eben verschiedene Dauer zu verleihen, d. h. einen freien Rhythmus zu erzeugen u. s. w., kurz, diese Skizze lebendig auszugestalten.

Statt dessen, was sehen wir bei Jadassohn? Er gibt jeder Stufe gleichmäßig den Wert einer halben Note, setzt die Stufen einfach in Drei- resp. Vierklänge um (die offenkundigste Tautologie!):

375]



A—I g : VII°7 C V I

[1]) Beiläufig bemerkt, ist es in diesem Beispiel durchaus nicht notwendig von einer A-dur- und G-moll-Tonart zu sprechen, da alle Grundtöne ohne weiteres als VI. und ♯IV. Stufe in C-dur, also in jener Tonart, wohin das Ziel geht, aufzufassen möglich ist.

und glaubt so schon die Wirkung einer Modulation zu erzielen, wo er doch noch immer bei der unfreien, nur eben doppelt geschriebenen Skizze stehen geblieben ist.

Dieses Verfahren ist meiner Ansicht nach umsomehr zu tadeln, als Jadassohn für sich vermutlich sehr wohl weiß, daß eine Modulation doch noch etwas anders auszusehen habe. Es ist aber nicht einzusehen, warum die Modulation nicht gleich auch für den Schüler anders, d. h. ausgeführter oder mindestens von den ominösen Drei- und Vierklangshülsen befreit, aussehen sollte. Ich kann mir sehr wohl ein Lehrbuch über dasselbe Thema denken, worin Modulationspläne bloß in Worten und Ziffern oder bestenfalls in Grundtönen dargestellt sind (die natürlich im Baßschlüssel auf einem System zu notieren wären), und frage daher: Muß denn der Lernende durch die oben gekennzeichnete Methode irregeführt werden?

Nachdem diese ein ganzes Buch lang und eine Reihe von Monaten hindurch fortgesetzt wurde, kann man es denn ernstlich von ihm fordern, daß er mit ein paar kurzen Worten des Theoretikers im letzten Kapitel des Werkes, also ganz am Ende der Studien hin, das wahre Wesen der Modulation und des Präludierens erfasse?

§ 182

Das wahre Wesen und Ziel dieser Aufgabe

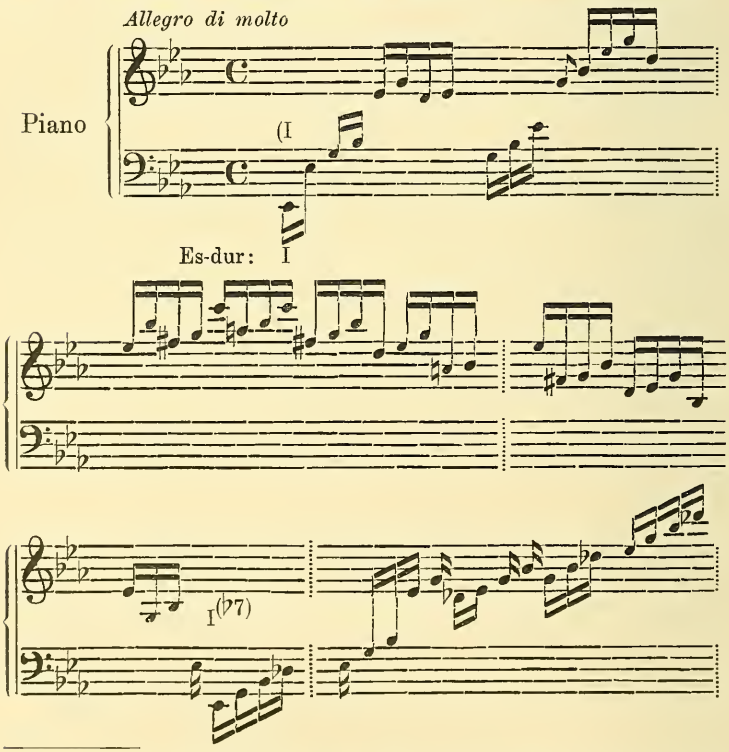
Daher meine ich: man unterschätze selbst den Anfänger nicht und halte ihn, wo es bereits zu modulieren und zu präludieren gilt, unter allen Umständen dazu an, sofort das zu tun, was wirklich zu machen ist. Das erfordert der Gegenstand von selbst. Lieber halte man ihm zunächst und so lange es eben sein muß, Ungeschicklichkeiten, ja grobe Fehler zu gute, als daß man ihn über das wahre Wesen der Tätigkeit irreführe und die Zeit mit absurder Beschäftigung totschlagen lasse.

Wer weiß, ob nicht übrigens die Methode des Modulierens und Präludierens, wie ich sie mir denke, die Phantasie des Schülers flüssiger und selbstbewußter machen könnte, und ob dadurch, daß die Methode allgemein und auf jeden

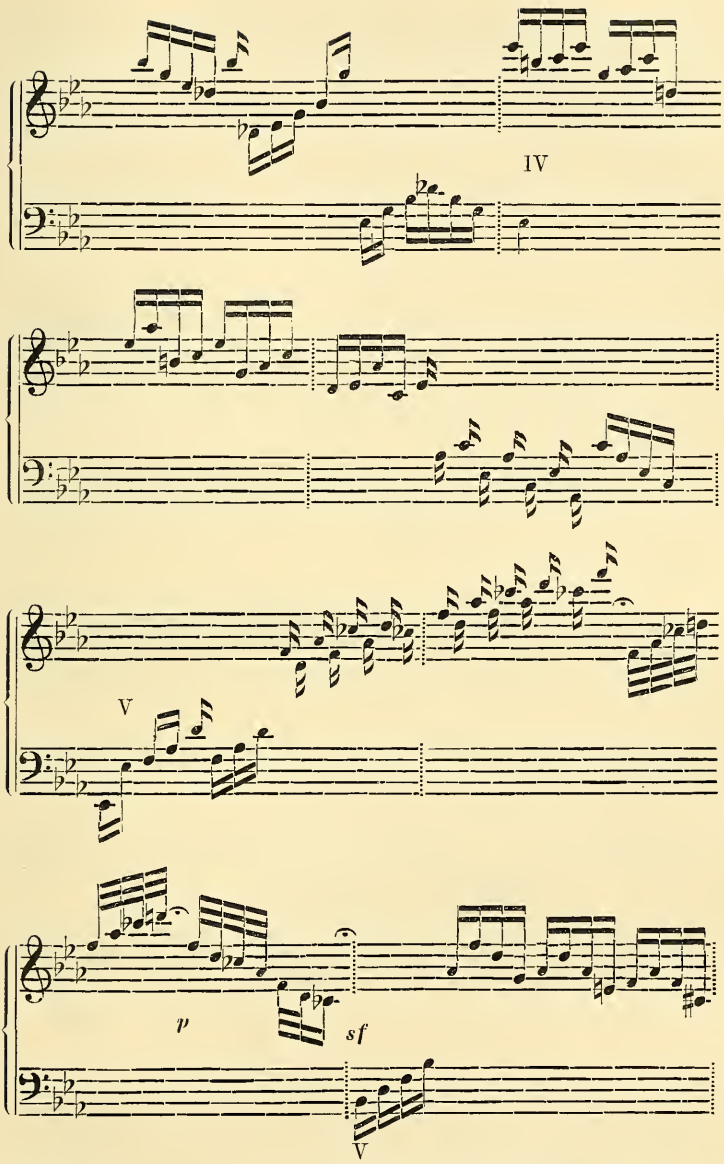
Anfänger angewendet würde, es nicht wieder einmal dazu kommen könnte, daß der Künstler frei zu improvisieren vermag, wie es ja ehedem gewesen. Daß die Sicherheit der kompositorischen Technik durch diese Methode gewinnen müßte, steht mindestens für mich ganz außer Zweifel.

Nicht ohne Nutzen dürfte es aber sein, bei der Ausführung von Modulations- oder Präludienplänen — besonders in motivischer oder rhythmischer Hinsicht — sich an gute Vorbilder zu halten, die nicht selten doch in den Werken unsrer Meister, wenn auch hier mit andrer Absicht, zu finden sind. Man gestatte, daß ich hier ein paar solcher Beispiele vorführe:

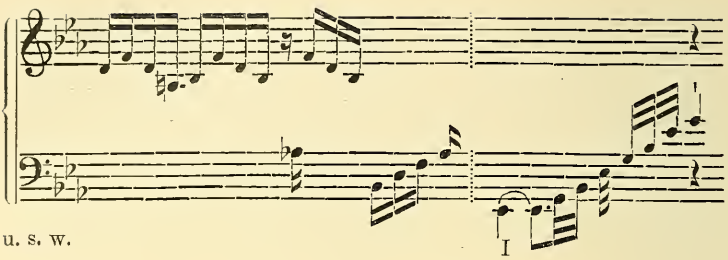
376] Ph. Em. Bach[1]), Fantasia, Es-dur, IV. Sammlung, Anfang.



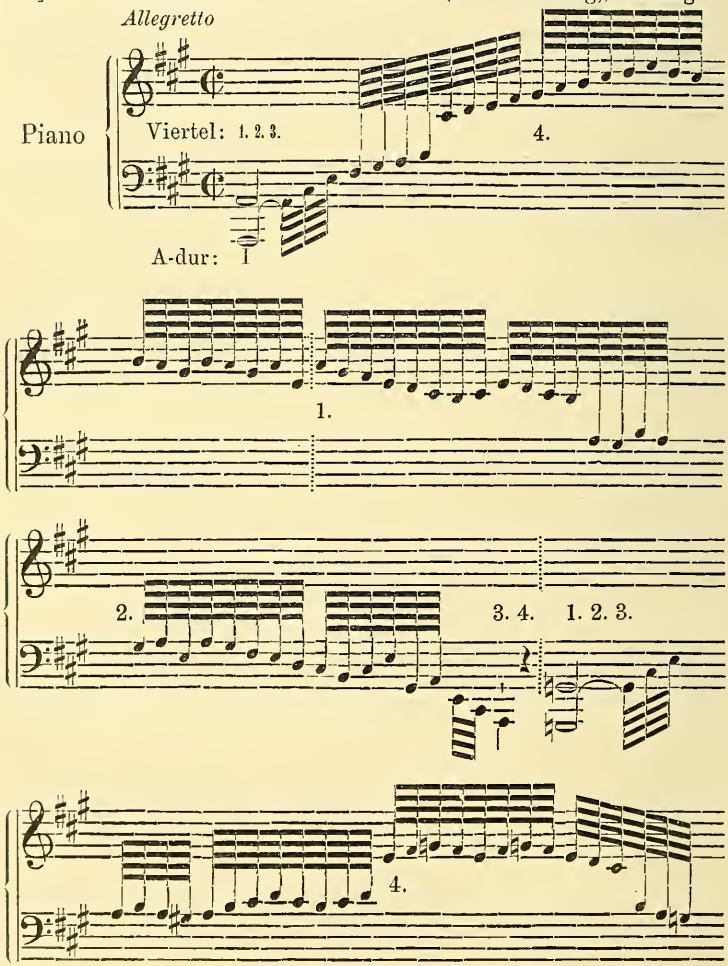
[1]) In diesem, wie in dem nachfolgenden Beispiel Ph. Em. Bachs habe ich mir erlaubt, in das gemäß dem Prinzip der Fantasia vom

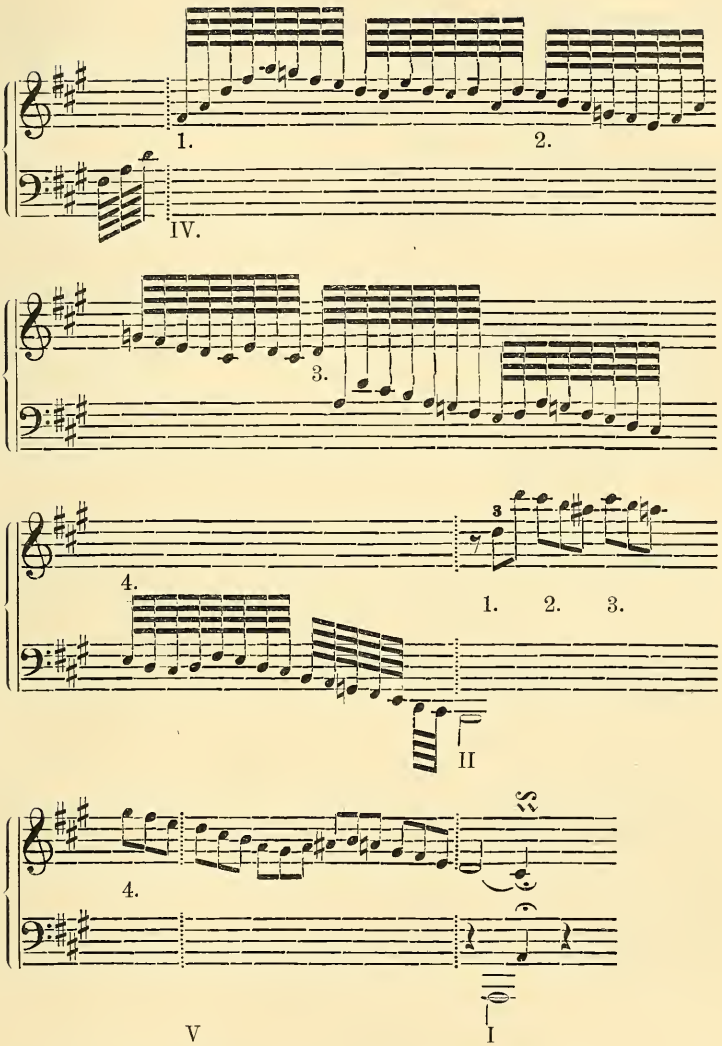


Autor ganz frei, ohne Taktstriche entworfene Stück als Behelf zu einer leichteren rhythmischen Auffassung und Wiedergabe einige punktierte Taktlinien einzuzeichnen.

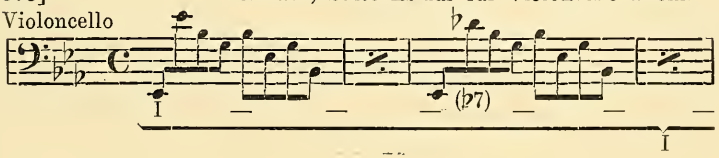


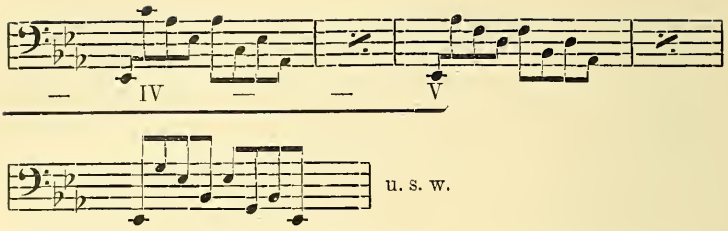
377] Ph. Em. Bach, Fantasia A-dur (IV. Sammlung), Anfang.



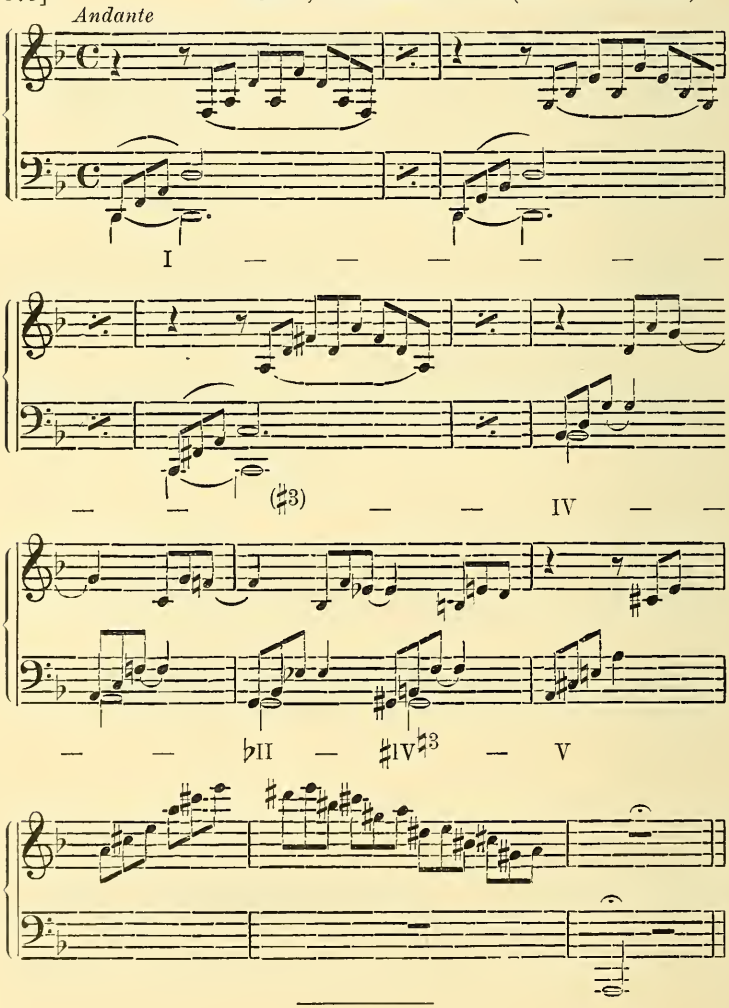


378] S. Bach, Suite Es-dur für Violoncello allein.





379] Mozart, Phantasie D-moll (Köch.-V. Nr. 397).



Namen- und Zitatenregister

Bach, J. S.

Matthäuspassion: Fig. 153, 176, 177.
„Kreuzstab"kantate: S. 406.
Orgelpräludium C-dur: Fig. 155.
„ C-moll: Fig. 147, 154.
„ E-moll: Fig. 37, 148, 269, 297.
Italienisches Konzert: Fig. 233, 285.
Wohltemperiertes Klavier, Bd. I, Präludium C-moll: Fig. 36.
„ „ Bd. I, Präludium Cis-moll: Fig. 258.
„ „ Bd. I, Fuge D-moll: Fig. 46, 308; S. 404—405.
„ „ Bd. I, Präludium Es-moll: Fig. 35, 286; S. 409.
„ „ Bd. I, Präludium B-moll: Fig. 165, 299.
„ „ Bd. II, Präludium Es-dur: Fig. 371, 372.
„ „ Bd. II, Präludium E-dur: Fig. 82.
„ „ Bd. II, Präludium Fis-moll: Fig. 300; S. 406.
Englische Suite A-dur: Fig. 339, 340, 363, 364.
Partita C-moll: Fig. 287.
„ D-dur: Fig. 38, 81.
„ A-moll: Fig. 108, 265.
„ B-dur: Fig. 79, 80; S. 310.
Sonate für Violinsolo C-dur: Fig. 151.
Partita für Violinsolo D-moll (Chaconne): Fig. 150, 298, 324.
„ „ „ E-dur: Fig. 268.
Suite für Violoncello solo Es-dur: Fig. 378.
Auch S. 36, 52, 60, 65, 186, 222, 230 ff., 234 ff., 399, 404, 405.

Bach, Ph. Em.

Klavierkonzert A-moll (Manuskript): Fig. 14.
Klaviersonate A-dur (Urtextausgabe, 1. Sammlung): S. 325.
„ F-dur (Urtextausgabe, 1. Sammlung): Fig. 31; S. 333.
„ G-dur (Urtextausgabe, 1. Sammlung): S. 325.
„ D-moll (Urtextausgabe, 3. Sammlung): Fig. 15.
Phantasie Es-dur (Urtextausgabe, 4. Sammlung): Fig. 376.
„ A-dur (Urtextausgabe, 4. Sammlung): Fig. 377.
Auch S. 26, 36, 151 ff., 158, 333, 409.

Beethoven, L. van.

Symphonie I: S. 336.
„ III: Fig. 167, 172, 362; S. 326.
„ IV: S. 326.
„ V: Fig. 361; S. 326, 432, 443.
„ VI: Fig. 263; S. 326, 355.
„ VII: S. 324, 326, 421, 432.
„ VIII: S. 326, 386.
„ IX: S. 39, 229, 310, 326, 329, 337, 355, 381, 421.
Klavierkonzert G-dur: Fig. 283.
„ Es-dur: S. 327 ff.
Streichquartett Op. 18, Nr. 1: Fig. 351.
„ Op. 59, Nr. 1: Fig. 373; S. 326.
„ Op. 59, Nr. 2: S. 326.
„ Op. 59, Nr. 3: Fig. 359.
„ Op. 95: Fig. 273.
„ Op. 132: Fig. 54.
Klaviersonate Op. 2, Nr. 2: Fig. 272.
„ Op. 7: Fig. 55, 334; S. 380—381, 397.
„ Op. 22: Fig. 1.
„ Op. 26: S. 443.
„ Op. 28: Fig. 357.
„ Op. 31, Nr. 1: Fig. 91, 296.
„ Op. 31, Nr. 3: Fig. 29.
„ Op. 53: Fig. 6.
„ Op. 57: Fig. 99, 100, 252, 264, 350, 356.
„ Op. 81a: Fig. 166.
„ Op. 90: Fig. 3, 4, 232, 280.
„ Op. 101: Fig. 241.

Klaviersonate Op. 106: Fig. 90; S. 329, 330, 381.
„ Op. 109: Fig. 260, 346.
„ Op. 110: Fig. 3; S. 326.
Klaviervariationen C-moll: Fig. 106, 107.
„ (Diabelli) Op. 120: Fig. 164.
Auch S. 21, 77 ff., 87, 90, 213, 319 ff., 389, 393, 403.

Bellermann, H.
S. 74.

Berlioz, H.
Symphonie fantastique: Fig. 102; S. 148.

Brahms, J.
Symphonie I: S. 296, 416.
„ II: S. 326.
„ III: Fig. 97; S. 296, 326, 422.
„ IV: S. 326.
Streichsextett Op. 18: Fig. 333.
Streichquartett C-moll Op. 51, Nr. 1: S. 326.
Klavierquintett Op. 34: S. 329—330, 444.
Klavierquartett Op. 25: S. 326.
Klaviertrio Op. 40: Fig. 11, 291; S. 310.
Sonate für Klavier und Klarinette Op. 120, Nr. 1: Fig. 96.
Rhapsodie H-moll: Fig. 28, 98.
„ G-moll: Fig. 32; S. 337.
Intermezzo Op. 117, Nr. 2: Fig. 43, 343.
„Vergangen ist mir Glück und Heil". Chorlied Op. 62, Nr. 7: Fig. 57.
„Die Müllerin." Frauenchor Op. 48, I, Nr. 5: Fig. 59.
Auch S. 19, 85 ff., 90, 96, 146, 213, 224, 296.

Bruckner, A.
Symphonie VII: Fig. 243; S. 422.
„ IX: Fig. 331; S. 422.
Auch S. 422.

Caccini, G.
S. 218.

Cherubini, L.
S. 56.

Chopin, Fr.

Ballade Op. 23: Fig. 336, 342.
„ Op. 38: Fig. 341.
Etude Op. 25, Nr. 10: Fig. 72, 73; S. 363.
„ Op. 25, Nr. 11: Fig. 315.
Mazurka Op. 17, Nr. 4: Fig. 355.
„ Op. 30, Nr. 2: Fig. 325.
„ Op. 41, Nr. 1: Fig. 60.
„ Op. 56, Nr. 3: Fig. 327, 328, 329, 330.
Polonaise Op. 26, Nr. 1: Fig. 157, 360; S. 420, 443.
Präludium Op. 28, Nr. 2: Fig. 281, 370.
„ Op. 28, Nr. 4: Fig. 158.
„ Op. 28, Nr. 6: Fig. 244, 247, 249, 251, 257; S. 318.
„ Op. 28, Nr. 15: Fig. 366, 367.
„ Op. 28, Nr. 23: Fig. 21.
Scherzo Op. 31: Fig. 221.

Auch S. 92, 96, 146, 193, 290, 293, 318, 363, 440.

Czerny, K.

S. 52.

Fux, J. J.

S. 72, 74, 182 ff., 199 ff., 234.

Händel, G. Fr.

Messias: Fig. 305, 310, 368.

Haßler, H. L.

„Lustgarten“: Fig. 170, 171.

Hauptmann, M.

S. 109, 112.

Haydn, J.

Symphonie D-dur (Payne-Ausg. Nr. 9): S. 325.
Streichquartett Op. 20, Nr. 1 (Es-dur): Fig. 16.
„ Op. 20, Nr. 4 (D-dur): S. 325.
„ Op. 33, Nr. 1 (H-moll): Fig. 284.
„ Op. 50, Nr. 6 (D-dur): S. 325.
„ Op. 55, Nr. 1 (A-dur): S. 325.
„ Op. 64, Nr. 6 (Es-dur): S. 325.
„ Op. 71, Nr. 2 (D-dur): S. 325.
„ Op. 74, Nr. 3 (G-moll): Fig. 5.

Klaviersonate (Ed. Peters) V, Nr. 1 (Es-dur): Fig. 83; S. 325, 381.
„ „ Nr. 2 (E-moll): Fig. 253.
„ „ Nr. 3 (Es-dur): Fig. 17.
„ „ Nr. 4 (G-moll): Fig. 8.
„ „ Nr. 8 (As-dur): Fig. 25; S. 325.
„ „ Nr. 24 (B-dur): Fig. 18.
„ „ Nr. 34 (E-dur): Fig. 259; S. 318.

Auch S. 26, 318.

Jadassohn, S.

S. 446.

Liszt, Fr.

Klaviersonate H-moll: Fig. 62, 94; S. 409.
Etude „Ricordanza“: Fig. 345.

Auch S. 96.

Marx, A. B.

S. 393 ff.

Mendelssohn, F. B.

Symphonie A-moll: S. 326.
Streichquintett Op. 18 (A-dur): S. 326, 330.
Streichquartett Op. 44, Nr. 1 (D-dur): Fig. 9, 266; S. 326.
„ Op. 44, Nr. 3 (Es-dur): S. 326.
Lieder ohne Worte, 1. Heft, Nr. 2: Fig. 10.

Mozart, W. A.

Symphonie Es-dur (Köch.-V. Nr. 543): S. 325.
„ G-moll (Köch.-V. Nr. 550): Fig. 224; S. 325.
„ C-dur (Köch.-V. Nr. 551): S. 325.
Streichquintett C-dur: S. 325.
„ G-moll: S. 325.
Streichquartett C-dur: Fig. 89; S. 325.
„ Es-dur: S. 325.
„ G-dur: Fig. 87.
Klaviertrio G-dur (Köch.-V. Nr. 496): Fig. 85.
Klaviersonate C-dur, Urtextausgabe, Bd. I, Nr. 7: S. 325.
„ C-dur, Urtextausgabe, Bd. I, Nr. 10: Fig. 246, 248, 250; S. 325.
„ D-dur, Urtextausgabe, Bd. I, Nr. 6: Fig. 289.

Klaviersonate D-dur, Urtextausgabe, Bd. I, Nr. 9: Fig. 306.
„ D-dur, Urtextausgabe, Bd. II, Nr. 17: Fig. 365.
„ F-dur, Urtextausgabe, Bd. II, Nr. 12: Fig. 7, 26, 84, 88.
„ A-moll, Urtextausgabe, Bd. I, Nr. 8: Fig. 2, 267, 271.
„ B-dur, Urtextausgabe, Bd. II, Nr. 13: Fig. 27, 86.
Phantasie D-moll: Fig. 379.
Auch S. 133 ff., 285 ff.

Peri, J.
S. 218.

Rameau, J. Ph.
S. 234, 268.

Reger, M.
Fig. 173.
Auch S. 223.

Richter, E. F.
S. 223 ff., 235.

Riemann, H.
S. 109.

Rimsky-Korsakow.
S. 228.

Scarlatti, D.
Klaviersonate C-moll, Volksausgabe, Br. & H. Nr. 11: Fig. 77; S. 105.
„ D-dur, Volksausgabe, Br. & H. Nr. 38: Fig. 76, 105.
„ D-moll, Volksausgabe, Br. & H. Nr. 1: Fig. 270; S. 314.
„ F-dur, Volksausgabe, Br. & H. Nr. 6: Fig. 78, 288.
Auch S. 105.

Schubert, Fr.
Oktett: S. 326.
Streichquintett C-dur: S. 326.
Streichquartett A-moll: S. 318.

Klaviersonate C-moll, Op. posth.: Fig. 92.
„ D-dur, Op. 53: Fig. 303.
„ A-dur, Op. posth.: Fig. 261.
„ A-moll, Op. 143: Fig. 93.
„ H-dur, Op. 147: Fig. 369.
Impromptu G-dur: Fig. 344.
Deutsche Tänze Op. 33: Fig. 63.
Ländler Op. 67: S. 331.
„Die Stadt.“ Lied: Fig. 290.
„Die Allmacht.“ Lied: S. 304.
„Meeresstille.“ Lied: S. 198.
Auch S. 96, 299.

Schumann, R.
Klaviersonate Fis-moll: Fig. 61.
„ G-moll: Fig. 280.
„Davidsbündlertänze“ Op. 6: Fig. 156, 309.
„Warum?“ Op. 12: Fig. 30.
„Im wunderschönen Monat Mai.“ Lied. Op. 48, Nr. 1: Fig. 254.
„Aus meinen Tränen sprießen.“ Lied. Op. 48, Nr. 2: Fig. 255.
Auch S. 96, 148.

Spitta, Ph.
S. 60, 96.

Strauß, Rich.
„Also sprach Zarathustra“: Fig. 256.
„Don Quixote“: Fig. 262.
Auch S. 291 ff., 299 ff.

Sweelinck, J. P.
Psalm 1: Fig. 169; S. 219.

Tschaikowsky, P.
S. 228.

Viadana, L.
S. 218.

Wagner, R.
„Rheingold“: Fig. 234, 238; S. 197, 412.
„Walküre“: Fig. 58; S. 197.

„Tristan und Isolde“: Fig. 95, 101, 159, 160, 161, 218, 326, 358; S. 408.
„Faustouvertüre“: Fig. 227, 229, 230.
„Siegfriedidyll“: S. 421.
Auch S. 96, 146, 161, 193 ff., 200 ff., 222, 272 ff., 389.

Anonyma:

Gregorianischer Choral: Fig. 138, 139, 140.
Volkslied: Fig. 137.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Max Friedlaender, Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien. Zwei Bände in drei Teilen. Mit 350 teils gestochenen, teils in den Text gedruckten Musikbeispielen
Geheftet M. 32.— In drei Halbfranzbänden M. 38.—
Erster Band, erste Abteilung: **Musik**
Geheftet M. 8.— In Halbfranzband M. 10.—
Erster Band, zweite Abteilung: **Musikbeispiele**
Geheftet M. 12.— In Halbfranzband M. 14.—
Zweiter Band: **Dichtung** Geh. M. 12.— In Halbfranzband M. 14.—

Arthur Kopp, Deutsches Volks- und Studenten-Lied in vorklassischer Zeit. Im Anschluss an die bisher ungedruckte von Crailsheimsche Liederhandschrift der Königlichen Bibliothek zu Berlin quellenmässig dargestellt Geheftet M. 6.— Gebunden M. 7.—

Otto Neitzel, Der Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart. Text, Musik und Scene erläuternd. Mit in den Text gedruckten Notenbeispielen. Band I. Deutsche Opern
3 Abteilungen Geheftet M. 12.— In Halbfranzband M. 18.—
In 1 Halbfranzband M. 14.—
Abteilung 1 Geheftet M. 4.— In Halbfranzband M. 6.—
Inhalt (Klassiker): Gluck: Orpheus. Armide. Iphigenie in Aulis. Iphigenie auf Tauris. — Beethoven: Fidelio. — Mozart: Figaro. Don Juan. Zauberflöte. Entführung. Cosi fan tutte.
Abteilung 2 Geheftet M. 4.— In Halbfranzband M. 6.—
Inhalt (Romantiker): Spohr: Jessonda. — Weber: Freischütz. Euryanthe. Oberon. — Marschner: Vampyr. Templer und Jüdin. Hans Heiling. — Schumann: Genoveva. — Kreutzer: Nachtlager. — Lortzing: Zar und Zimmermann. Undine. Waffenschmied. — Nicolai: Lustige Weiber. — Flotow: Stradella. Martha.
Abteilung 3. Dritte Auflage
Geheftet M. 4.— In Halbfranzband M. 6.—
Inhalt (Richard Wagner): Rienzi, der letzte der Tribunen. Der fliegende Holländer. Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Lohengrin. Tristan und Isolde. Der Ring des Nibelungen a) Vorabend: Das Rheingold; b) Erster Tag: Die Walküre; c) Zweiter Tag: Siegfried; d) Dritter Tag: Götterdämmerung. Parsifal. Die Meistersinger von Nürnberg.

W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe. Ein kunstgeschichtliches Skizzenbuch. Zwei Bände
Erster Band. Achte Auflage
Geheftet M. 4.— In Leinenband M. 5.—
Zweiter Band. Siebente Auflage
Geheftet M. 4.— In Leinenband M. 5.—

Wilhelm Hertz, Bearbeitungen:

Tristan und Isolde. Von **Gottfried von Strassburg.** Vierte Auflage
Geheftet M. 6.50 In Halbfranzband M. 8.50
Parzival. Von **Wolfram von Eschenbach.** Vierte Auflage
Geheftet M. 6.50 In Halbfranzband M. 8.50

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Instruktive Ausgabe
klassischer Klavierwerke

unter Mitwirkung von
Hans v. Bülow, Imanuel v. Faisst, Ignaz Lachner, Franz v. Liszt
begründet von **Sigmund Lebert**

Abteilung I

Haydn, Jos., Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Unter Mitwirkung von I. v. Faisst und I. Lachner bearbeitet von S. Lebert. 2 Bände

Band I.	No. 1—10	Geheftet M. 3.—	In Leinenband M. 4.80
„ II.	No. 11—20	Geheftet M. 3.—	In Leinenband M. 4.80

Ausgabe in 20 Heften zum Preise von 50 bis 75 Pf.

Abteilung II

Mozart, W. A., Ausgewählte Sonaten und andere Stücke. Unter Mitwirkung von I. v. Faisst und I. Lachner bearbeitet von S. Lebert. 3 Bände

Band I.	No. 1—12	Geheftet M. 6.—	In Leinenband M. 7.80
„ II.	No. 13—25	Geheftet M. 6.—	In Leinenband M. 7.80
„ III.	Zu vier Händen No. 1—7	Geheftet M. 6.—	In Leinenband M. 7.80

Ausgabe in 32 Heften: Heft 1—25 zu zwei Händen, Heft 26—32 zu vier Händen zum Preise von 30 Pf. bis M. 2.—

Abteilung III

Beethoven, L. van, Sonaten und andere Werke. 5 Bände: Bd. I—III (Op. 2—51) unter Mitwirkung von I. v. Faisst bearbeitet von S. Lebert, Band IV und V (Op. 53—129) bearbeitet von Hans von Bülow

Band I.	10 Sonaten. Op. 2–14	Geheftet M. 7.—	In Leinenband M. 8.80
„ II.	10 Sonaten. Op. 22–49	Geheftet M. 7.—	In Leinenband M. 8.80
„ III.	Variationen, Rondos und dergl. bis Op. 51 und ohne Opuszahl	Geheftet M. 5.—	In Leinenband M. 6.80
„ IV.	Sonaten und andere Werke. Op. 53—90	Geheftet M. 7.—	In Leinenband M. 8.80
„ V.	Sonaten und andere Werke. Op. 101—129	Geheftet M. 9.—	In Leinenband M. 10.80

Ausgabe in 49 Heften zum Preise von 50 Pf. bis M. 3.—

Abteilung IV

Clementi, Muzio, Ausgewählte Sonaten und andere Werke. Unter Mitwirkung von I. v. Faisst bearbeitet von S. Lebert. 2 Bände

Band I.	No. 1—10	Geheftet M. 6.—	In Leinenband M. 7.80
„ II.	No. 11—18	Geheftet M. 6.—	In Leinenband M. 7.80

Ausgabe in 18 Heften zum Preise von 50 Pf. bis M. 1.50

Abteilung V

Weber, C. M. v., Ausgewählte Sonaten und Solostücke. Bearbeitet von F. v. Liszt. 2 Bände

Band I.	Vier große Sonaten	Geheftet M. 6.—	In Leinenband M. 7.80
„ II.	Konzertstück und kleinere Werke	Geheftet M. 2.—	In Leinenband M. 3.80

Ausgabe in 10 Heften zum Preise von M. 1.— bis M. 2.—

Abteilung VI

Schubert, Franz, Ausgewählte Sonaten, Solostücke und Kompositionen. Bearbeitet von F. v. Liszt. 5 Bände

Band I.	Fantasien und Sonaten	Geheftet M. 6.—	In Leinenband M. 7.80
„ II.	Kleinere Stücke	Geheftet M. 6.—	In Leinenband M. 7.80
„ III.	Zu zwei Händen. No. 1—7	Geheftet M. 6.—	In Leinenband M. 7.80
„ IV.	Zu vier Händen. No. 1—11	Geheftet M. 7.—	In Leinenband M. 8.80
„ V.	Zu vier Händen. No. 12—19	Geheftet M. 7.—	In Leinenband M. 8.80

Ausgabe in 35 Heften zum Preise von 50 Pf. bis M. 2.70.

Abteilung VII

Dussek, Johann Ludwig, Sonaten und andere Werke. Unter Mitwirkung von I. v. Faisst bearbeitet und herausgegeben von S. Lebert. 2 Bände

Band I.	No. 1—10	Geheftet M. 3.50	In Leinenband M. 5.30
„ II.	No. 11—14	Geheftet M. 3.—	In Leinenband M. 4.80

Ausgabe in 14 Heften zum Preise von 30 Pf. bis M. 2.—

Abteilung VIII

Chopin, Friedrich, Ausgewählte Werke. Bearbeitet und herausgegeben von Wilh. Speidel. 10 Bände

Band I.	Walzer	Geheftet M. 3.—	In Leinenband M. 4.80
„ II.	Nocturnes	Geheftet M. 3.—	In Leinenband M. 4.80
„ III.	Polonaisen	Geheftet M. 3.—	In Leinenband M. 4.80
„ IV.	Mazurkas	Geheftet M. 5.—	In Leinenband M. 6.80
„ V.	Balladen	Geheftet M. 2.—	In Leinenband M. 3.80
„ VI.	Impromptus und Fantasie-Impromptu	Geheftet M. 2.—	In Leinenband M. 3.80
„ VII.	Etuden und Präludien	Geheftet M. 4.—	In Leinenband M. 5.80
„ VIII.	Scherzos	Geheftet M. 2.—	In Leinenband M. 3.80
„ IX.	Variationen, Bolero, Tarantelle, Berceuse	Geheftet M. 2.50	In Leinenband M. 4.30
„ X.	Konzerte, Rondeau, Sonaten, Fantasie, Barcarolle	Geheftet M. 6.50	In Leinenband M. 8.30

Ausgabe in 61 Heften zum Preise von 50 Pf. bis M. 2.50

Abteilung IX

Mendelssohn-Bartholdy, Ausgewählte Werke. Bearbeitet und herausgegeben von Percy Goetschius. 5 Bände

Band I.	Op. 5, 6, 7, 14, 15, 16, 28	Geheftet M. 3.80	In Leinenband M. 5.60
„ II.	Op. 33, 35, 54, 72	Geheftet M. 3.90	In Leinenband M. 5.70
„ III.	Op. 82, 83, 104, Andante cantabile und Presto agitato (H.), Scherzo (H-moll), Gondellied (A-dur), Scherzo à capriccio (Fis-moll), Präludium und Fuge (E-moll), 2 Klavierstücke (B-dur und G-moll)	Geheftet M. 3.80	In Leinenband M. 5.60
„ IV.	Konzerte und dergl.: Op. 22, 25, 29, 40, 43	Geheftet M. 3.40	In Leinenband M. 5.20
„ V.	Lieder ohne Worte. Heft 1—8	Geheftet M. 4.—	In Leinenband M. 5.80

Ausgabe in 34 Heften zum Preise von 20 Pf. bis M. 2.—

Abteilung X

Field, John, Ausgewählte Notturnos. Bearbeitet und herausgegeben von Dionys Pruckner

Ein Band:	No. 1-12	Geheftet M. 1.20	In Leinenband M. 3.—

Hieraus einzeln No. 1, 2, 4, 5, 6 à 20 Pf. und 30 Pf.[1]

Abteilung XI

Hummel, Joh. Nep., Ausgewählte Werke. Bearbeitet und herausgegeben v. Wilh. Speidel unter Mitwirkung von Dionys Pruckner. 3 Bde.

Band I.	Zwölf kleine Vortragsstücke, Op. 11, 73, 120, 107, 55, 109, 56	Geheftet M. 5.—	In Leinenband M. 6.80
„ II.	Op. 81, 18, 116, 74	Geheftet M. 5.—	In Leinenband M. 6.80
„ III.	Op. 98, 85, 89, 113	Geheftet M. 5.—	In Leinenband M. 6.80

Ausgabe in 16 Heften zum Preise von 60 Pf. bis M. 2.40

Abteilung XII, Bd. I

Bach, Joh. Sebastian, Das Wohltemperierte Klavier. Herausgegeben und bearbeitet von Eugen d'Albert. Teil I. Mit Bachs Porträt nach dem Gemälde von G. Haussmann

Geheftet M. 4.— In Leinenband M. 5.80

Eine ausführliche Uebersicht über Inhalt und Preis der einzelnen Nummern enthält der **Cotta'sche Musikalienkatalog,** welcher gratis zu beziehen ist.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

L. van Beethoven, Sonaten für Pianoforte und Violine.

Insbesondere zum Gebrauch in Konservatorien für Musik revidiert und genau bezeichnet von Wilhelm Speidel und Edmund Singer.
Zwei Bände — Geheftet M. 16.—

Grosse theoretisch-praktische Klavierschule

für den systematischen Unterricht nach allen Richtungen des Klavierspiels vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung von **S. Lebert** und **L. Stark.** Mit einem im vierten Teil enthaltenen Anhang, bestehend aus vier grossen Original-Beiträgen von **Franz von Liszt,** sowie weiteren Spezialetuden von: *W. Barġiel, F. Bendel, J. Benedict, J. Brahms, J. Faisst, St. Heller, A. Henselt, Ferd. Hiller, Th. Kirchner, W. Krüger, Th. Kullak, Franz Lachner, G. Linder, J. Moscheles, J. Raff, C. Reinecke, J. Rheinberger, A. Rubinstein, C. Saint-Saëns* und *O. Scherzer.*

Erster Teil. 25. Auflage. Neu bearbeitet von Max Pauer
Geheftet M. 8.— In Leinenband M. 10.—

Zweiter Teil. 27. Auflage. Neu bearbeitet von Max Pauer
Geheftet M. 8.— In Leinenband M. 10.—

Dritter Teil. 17. Auflage Geheftet M. 8.— In Leinenband M. 10.—

Vierter Teil. 9. Auflage Geheftet M. 12.— In Leinenband M. 14.—

Grosse theoretisch-praktische Violinschule

von **Edmund Singer** und **Max Seifriz**

Erster Band. Erste Hälfte. 5. Auflage — Geheftet M. 7.—
Erster Band. Zweite Hälfte. 2. Auflage — Geheftet M. 7.—
Zweiter Band. Erste Hälfte — Geheftet M. 8.—
Zweiter Band. Zweite Hälfte — Geheftet M. 8.—

Aus einem Briefe *Professor Wilhelmj*'s: „Ich halte Ihre Violinschule für die allerbeste u. s. w."

Professor *Auer* in *St. Petersburg:* „Ich nicht nur danke Ihnen aufrichtig dafür, sondern auch im Namen aller derjenigen, welche das ausgezeichnete Werk nun durch mich kennen lernen etc. Man beugt sich vor so reicher Erfahrung und so glänzendem Resultate und sagt Amen!"

Konzertmeister *H. Heermann,* Professor am Hochschen Konservatorium in *Frankfurt a. M.:* „Trotz der bewegten Zeit, in der ich lebe, hatte ich hinlänglich Musse, mich davon zu überzeugen, dass Ihr Werk das vollendetste und reichhaltigste ist, welches bis jetzt existiert etc."

Aehnlich sprechen sich *Antonio Bazzini, Jean Becker, Langhans, Damrosch,* Professor *Tottmann* u. a. aus.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Das Wohltemperierte Klavier

von

Johann Sebastian Bach

Erster Teil

Herausgegeben von **Eugen d'Albert**

(Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke. Unter Mitwirkung von Hans von Bülow, Immanuel von Faißt, Ignaz Lachner, Franz von Liszt begründet von Sigmund Lebert. Abteilung XII, Band I)

Mit Bachs Porträt nach einem Gemälde von **G. Haußmann.**
Instruktiver Text deutsch und englisch

Geheftet M. 4.— In Leinenband M. 5.80

Eugen d'Albert schreibt in seiner Vorrede:

»Ich bin bestrebt gewesen, in der vorliegenden Ausgabe den Text möglichst einfach und natürlich wiederzugeben, ohne irreführendes Beiwerk. Das gänzliche Fehlen von Vortragsbezeichnungen im Original (bis auf ganz wenige Stellen) macht es allerdings nötig, dem Studierenden eine gewisse Anleitung zu geben; aber in diesen Vorschriften über den Vortrag ist in den bisherigen neuesten Ausgaben meistens des Guten zu viel geschehen, so daß ein großer Teil der heutigen Pianisten bald nicht mehr Bach in seiner einfachen Größe zu spielen versteht. Viele der Fugen lasse ich in gleicher Tonstärke spielen und glaube darin den Intentionen des Komponisten am ehesten gerecht zu werden. Auch versuchte ich, die Bach'sche Schreibweise — soweit es mit der Deutlichkeit zu vereinbaren ging — nach Möglichkeit beizubehalten, da sie in allen Fällen den musikalischen Inhalt am besten veranschaulicht, wenngleich sie auch nicht immer für den Pianisten am bequemsten lesbar ist. Es mußte natürlich für ausführlichen Fingersatz Sorge getragen werden, da dieser gerade beim Vortrag der Fugen von größter Wichtigkeit ist. Die Tempiangaben hielten sich in den meisten Fällen an die Tradition, und ich ließ mich selten dazu verleiten, Neuerungen einzuführen, wie ich überhaupt bestrebt gewesen bin, eine möglichst getreue, einfache, gesunde Wiedergabe des Meisterwerks herbeizuführen, in all seiner Größe und Schlichtheit. Möchte mir dies gelungen sein!«

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 04997 989 9